

غصص محمود درويش

علال الحجام

في الشارع الخامس حَيَّاني، بكى، مال على السورِ
الزجاجي، ولا صفصافة في نيويورك
أبكاني، أعاد الماء للنهر، شربنا قهوة، ثم افترقنا في
الثواني⁽¹⁾

كان هذا مطلع نص لدرويش رثي فيه صديقه الشاعر راشد حسين الذي توفي محترقا في نيويورك سنة 1977، دون أن يعرف أنه هو أيضا سيلبّي داعي ربّه يوم السبت 9 غشت 2008، في نفس البلد في ولاية تكساس. غير أن رحيله لم يكن نهاية صرح شعري شامخ متفرد، لأنه سوف يستمر أسطورة تبهر الشعراء وتشغل المتلقين معاً فترة طويلة من الزمن، وتعلمهم كيف يستطيع الشاعر الحقيقي أن يحافظ للشعر على ملحميته في عصر عربي بدون ملاحم، وكيف يستعيد له جماهيرته ويرسخها بإنشاده في المسارح الكبرى، وملاعب كرة القدم، وهو أمر لم يستطع تحقيقه إلا شعراء قليلون مثل نزار قباني ومظفر النواب.

وفضلا عن جماهيرية أمسياته وقراءاته الشعرية، فإن ثمة تميزا آخر على مستوى المقروئية، فالناشرون يدركون أكثر من غيرهم ما تعرفه مجاميعه الشعرية من إقبال لا ينكره إلا جاحد، ويكفيها في هذا السياق أن تشير إلى أنه الشاعر الوحيد الذي كان باستطاعته أن يوقع في أمسية واحدة مثلا أكثر من مائتي نسخة من إصدار جديد، ولم يكن ينافسه في ذلك فيما أعتقد سوى الشاعر المرحوم نزار قباني.

وأخيرا لا يمكننا في السياق ذاته تجاهل الجوائز الشعرية القيمة التي حصل عليها، ونذكر منها : جائزة لوتس (اتحاد الكتاب الأفرو - آسيويين)، وجائزة لينين (الاتحاد السوفياتي)، وجائزة سلطان العويس، وجائزة البحر الأبيض المتوسط، وأخيرا جائزة الأركانة في دورتها الثالثة التي منحها إياه بيت الشعر في المغرب، وكان من المنتظر أن تقدم له في قراءات شعرية خاصة يوم 24 أكتوبر المقبل لو أمهله القدر قليلاً.

1 - أحلام الشاعر

لا شك أن الشعر ليس إلا أحلاماً مفعمة بالمطامح والتهويمات والخيالات التي تترجمها فاعلية الكتابة الإبداعية، هذا ما يعيه درويش شعريا معترفا بفيض أحلامه⁽²⁾، مسجلاً قدرة الحلم على الاستشراق والتأمل والخلق قائلا:

في الحلم تتسع العيون السود

ترتجف السلاسل...

يستقبل الليل...

تنطلق القصيدة

بخيالها الأرضي⁽³⁾

كيف تبلورت أحلام درويش يا ترى؟ أعتقد أن أهم الأحلام التي كانت تشغل محمودا تتوزعها أحلام موضوعية، يندرج ضمنها حلم الوطن، وحلم الشعر، وحلم الإنسان، ثم أحلام ذاتية، لها صلة بما يشغل الذات الشاعرة المفردة بقطع النظر عما يتصل بها من ذوات خارجية.

1-1 . في هذا السياق ، ظلّ الوطن أهم مركز استقطاب في شعر محمود درويش على الإطلاق ، لأنه الرحم الذي انبثق منه الشاعر وشعره ، لذا لم يكن غريباً أن تُناسخ الأرضُ وجه الأم تارةً ، ووجه الحبيبة تارةً أخرى . وأهم ما كان يشغل محموداً في سني شبابه الأولى هو تحريره ، والعودة إليه ، والاستمتاع بالسعادة القصوى بين أحضانها ، والتجوال المطمئن في جنباته ، من هنا كان حبه حبا جارفا بصيغة الجمع :

أحبّ البلاد التي سأحبّ
أحبّ النساء اللواتي أحبّ
ولكنّ غصنا من السرو في الكرمل الملتهب
يعادل كل خصور النساء
وكل العواصم⁽⁴⁾

والحقّ أن كنوز العالم بأسره لا تعادل حفنة من ترابه ، ولا خروبة مغبرة من خروبه ، مما جعله يسمو كريات وجدانية تشكل وجوده إلى جانب الكريات البيضاء والحمراء :
تعلمت كل الكلام ، وفككته كي أركب مفردة واحدة
هي : الوطن⁽⁵⁾ <http://Archivebeta.Sakhr.net>

2-1 . وفي غياب الوطن المادّي بمائه ورملة وترابه وصخوره ، وهو ما يحول دونه الاحتلال بكلّ حمولة النفي والقهر والتعذيب الثقيلة التي يجبرها ، مسنوداً بالقوى العظمى والتفّاق الدولي الغربي على وجه الخصوص ، وغياب ذلك كان الشّعر هو الوجه الآخر للأرض ، حيث أصبحت جغرافية الوطن لغةً ، وهو ما عبّر عنه الشاعر صراحةً بقوله :

لنا بلدٌ من كلام . تكلمْ لتكلمْ لنعرف حدّاً لهذا السّفر⁽⁶⁾

إنه " لغةٌ تفتّش عن بنيتها ، عن أراضيها وراويها " كما يقول في مقام آخر⁽⁷⁾ ، وبذلك لا تنتصب الممارسة الشعرية في صيرورة النفي والاحتلال مجرد إبداع فحسب ، بل بديلا لوطن مفقود لا يستطيع الخيال الشعري الجريح أن يتمثله خارج الممارسة اللغوية .

3-1. صحيح "أن الأرض احتلت الصدارة في شعر درويش، لكن قضية الإنسان ظلت هي القضية الأساس التي يناضل من أجلها، لأن أرضاً بدون إنسان لهي الخراب بعينه، لذلك ظل يطمح إلى تحقيق علاقة حوارية حقيقية بينه وبين الناس على اختلافهم، أحباباً كانوا أو أعداء، قراء عاديين أو صحافيين، فكان الإنسان في عمق اهتماماته شرطاً من شروط الحالة الشعرية التي يعيشها، من هنا يمكننا تفسير الحسّ الحواريّ الذي تميّزت به نصوصه الشعرية وخاصّة منها تلك التي تقوم على قاعدة البنية الدرامية، منذ بداية السبعينيات إلى آخر نصّ شعري نُشر قبل وفاته.

وقد اهتم محمود بالآخر طرفاً ثانياً في الصّراع المفروض عليه، واعياً بطبيعة علاقته به، وأشكال مآزقها، لذلك فنحن لا نستغرب منه صياغة علاقة "الشرق /الغرب" الإشكالية كما يلي:

لم أكن عابراً في كلام المغنين . . . كنت كلامَ

المغنين، صلحَ أثينا وفارس، شرقاً يعانق غرباً

في الرّحيل إلى جوهر واحد⁽⁸⁾

"فالشرق شرق والغرب غرب"، ولكلّ منهما استقلاله النسبي، لكنهما حسب تصور درويش وجهان لعملة واحدة رغم اختلافهما وتعددتيهما البيّنين، وهذا يعني ألا أحد منهما يستطيع أن يستغني عن الآخر دون أن يعرّض تكوينه للاختلال.

4-1. من المؤكد أن السعادة نسبية، وليس هناك سعادة مطلقة كما قد يعتقد البعض، وبالنسبة لشاعرنا لم يكن الحلم بها سوى نقطة تقاطع طوباوية يتم فيها الانسجام الافتراضي⁽⁹⁾ بين حلم الوطن، وحلم الشعر، وحلم الإنسان، وأنى كان وضع درويش، فإن الحقيقة الراسخة هي عظم حبه للحياة وإقباله عليها:

ونحن نحب الحياة إذا ما استطعنا إليها سبيلا

ونرقص بين شهيدين. نرفع مثذنة للبتفسج بينهما أو نخيلا⁽¹⁰⁾

وهذا يدل على إصراره على الحياة متحدياً أصعب الظروف التي عاشها، حيث ظل

مطلب الحياة حاضرا حتى في مناخ المآثم الفلسطينية والعربية التي لا تنتهي ، ولذلك فإن الشاعر لم يكتف فقط برسم حبه للحياة على الرمل النديّ أو الطين المبّلل ، بل نحتته على الصخر أيضا :

هنا سوف نحفر فوق الصخور الأخيرة : تحيا الحياة ، وتحيا الحياة .⁽¹¹⁾

ورغم أنه كان محبّا كبيرا للحياة ، فإن سعادته القصوى ظلت رهينة بتحقيق توازن الذات الذي لا يتم إلا بتحقيق هذه المتطلبات جميعها ، بتعبير آخر فإن السعادة لا تتوافر مادامت قيم الحق والخير والجمال لا تتوافر لها ، لكنه لم يمل لحظة الاستمتاع بمغازلتها والتغني بها :

قل للحياة ، كما يليق بشاعر متمرّس :
سيرى ببطء كالإناث الوثائق بسحرهنّ
وكيدهنّ . لكلّ واحدة نداء ما حقّي :
هيت لك / ما أجملك !⁽¹²⁾

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

2- غصص محمود

هذه بعض أحلام المرحوم محمود درويش التي ظلت تؤرقه فكريا وشعريا منذ بداية الستينيات إلى أن أسلم الروح لباريها ، وهي أحلام تضطربنا إلى التساؤل : إلى أي مدى استطاع أن يحققها ؟ تتعذّر الإجابة بالإثبات أو النفي المطلقين ، لأن حياته لم تكن تصطبغ بلون واحد هو أبيض أو أسود متفرد الصفاء ، بل تدرجت بينهما بألاف الدرجات . لذا فإن تحقيق هذه الأحلام لا يرتهن بالإرادة الذاتية فقط ، بل يتجاوزها في كثير من الأحيان ، منفلتا منها ، وخاضعا بقوة لعوامل معقدة متشابكة يتداخل فيها الواقعي والتاريخي ، والوطني والدولي .

ومع ذلك ، لا يمكننا أن نتجاهل كون درويش استطاع أن يحقق لنفسه مكانة عالية في المجالين الثقافي والإبداعي ليس على المستوى العربي فقط ، بل الإنساني أيضا ، ولسوف يظلّ اسمه ناصعا ومتلألئا في التراث الأدبي العالمي عن جدارة واستحقاق . إلا أن التحقق النصّي لا يعفيانا من الوقوف عند كثير من الانتكاسات الحارة التي عرفتها حياته مشكلة

غصصا خائفة نعتقد أنه توفي دون أن يتخلص منها متحايلا عليها بجرع الماء المثلج، فنصبيه
لم يكن في نهاية المطاف سوى نصيب لاعب النرد الذي يكسب حيناً، ويخسر أحياناً:

أنا لاعب النرد،

أربح حيناً وأخسر حيناً... (13)

ومع أن درويش يعرف جيداً "أن الشعراء لا يفرحون كثيراً" (14)، فمعاناته بصفته
شاعراً، لم تكن مشابهة لمعاناة أي إنسان فلسطيني آخر، لأنها معاناة التجربة الخلاقة التي
يؤجج المخيال الشعري مرارتها، فتغدو معاناة مزدوجة تعلمه درس الحياة السافرة التي
تتكرر حكمتها "يوم لك ويوم عليك / بحر لك وبحر عليك... بصيغ مختلفة:

... أدرب قلبي

على الحب كي يسع الورد والشوك... (15)

ما هي إذن أكثر الغصص التي ظل محمود درويش يعاني من نوباتها؟

2-2. غصة فلسطين: لعل الوطن هو أولى هذه الغصص... فهل استطاعت هذه
الأرض التي حررها الشاعر باللغة أن تتحرر بالفعل؟ وهذه المساحة التي تأوي السلطة
الفلسطينية الآن، هل هي الوطن المحلوم به منذ بداية الثورة الفلسطينية سنة 1965؟
وفلسطين كما تتبلور الآن على المستوى السياسي، خطاباً دائماً الحضور في الدبلوماسية
العربية والدولية، هل هي فلسطين التي كرسها الحلم الشعري الفلسطيني؟ وهل صورتها
كما تبدو من خلال الصراع الداخلي وعلى خريطة الدم الفلسطيني الذي يراق بسيوف
الأهل والأعداء معاً، هي الصورة ذاتها كما تشكلت في الوعي الجمعي الفلسطيني منذ
الثلاثينيات إلى نهاية القرن الماضي؟ يجيبنا محمود مثلاً:

لا شيء يثبت أنني أنا

غير موت صريح على الجسر،

أرنب إلى وردة في البعيد

فيشتعل الجمر

أرنا إلى مسقط الرأس، خلف البعيد فيتسع القبر⁽¹⁶⁾

هنا يدرك ألا شيء تحقق من ذلك كله، وشتان ما بين صورة الحلم وصورة الواقع،
والحال أن المحطة المشوهة باقية على الخريطة المحترقة المثقوبة بعد أن سقط القطار في مكان ما
ولم يعد:

... هنا سقط القطارُ

عن الخريطة عند منتصف الطريق الساحلي
وشبّت النيرانُ في قلب الخريطة، ثم أطفأها
الشتاءُ وقد تأخر⁽¹⁷⁾.

وتكون النتيجة الجارحة التي ينتهي إليها الشاعر بعد حوالي خمسة عقود من النضال
الدائب والأحلام المؤرقة والمعاناة المريرة هي أن:

بلادنا قلب الخريطة. قلبها المثقوب مثل القرش
في سوق الحديد⁽¹⁸⁾

ولعل حالة قريته البروة خير مثال على فداخة الفقدان، فقد استبدل السكان الجدد
اسمها باسم إسرائيلي، وغيّرت الأيديولوجية الصهيونية ملامحها، وغدا من الصعب الحلم
باستعادتها. كما أن رام الله وقطاع غزة ليسا هما فلسطين في اللاوعي الفلسطيني الذي
تبلور لدى الأجيال المتعاقبة منذ 1948 إلى الآن، إلا أن الشاعر الذي يقيم في البعيد البعيد
يظل متمسكاً بخيط الأمانى الدقيق منشداً:

أريد مزيداً من العمر كي يعرف القلب أهله

وكي أستطيع الرجوع إلى ... ساعة من تراب⁽¹⁹⁾

الحلم والتمني وترميم أعطاب الواقع بسحر اللغة، هي بعض مهام الشاعر إذن، على
الرغم من وعيه بصعوبة إعادة لحم شظايا الوطن المتناثرة، وتولييفها وطناً كاملاً مثلما كان
قبل قيام الدولة الإسرائيلية.

2-2 . غصة الحداثة : اهتم درويش ضمناً بخطاب الحداثة في تأملاته الشعرية، لكن أهم التفاتة له بهذا الصدد كانت هي تلك التي سجلها في مطولته " مديح الظل العالي " في إشارة صريحة إلى المرحوم خليل حاوي، حيث يقول :

الشاعر افتضحت قصيدته تماماً

وثلاثة خانوه :

تموزُ

وامرأة

وليقاعُ

فناما⁽²⁰⁾

هل كانت الالتفاتة احتجاجاً على أعطاب الحداثة، وانسحاب الشعر الصافي من حلبة الواقع، أم كانت مجرد إشارة ضمنية عابرة إلى انتكاسة ما في لأوعي حاوي الذي لم يتحمل طوفان الغزو؟ لا أستطيع الآن تقديم إجابة جاهزة، وكل ما أستطيع تسجيله هو حضور هذا التأمل في خطاب درويش الشعري على أي حال.

ورغم ما تحقق للشاعر محمود درويش إبداعياً وثقافياً، فإنه ظل يشكو طوال أربعة عقود من غصتين اثنتين متكاملتين في هذا الباب، أولاهما هي غصة النقد الذي تعاطى مع الشعر الفلسطيني الحديث منذ الستينيات إلى الآن، والأخرى هي غصة الحداثة .

أما من الناحية الأولى فقد ظل يلاحظ منذ بداية السبعينيات أن النقد العربي يتعامل مع الشعر الفلسطيني الحديث تعاملًا استثنائياً خاصاً، أقل ما يمكننا نعت به هو الانحراف المضاعف، لأنه يقيم من جهة قطيعة تامة بينه وبين ما يكتب من شعر في باقي أنحاء الوطن العربي، وكأنهما عالمان منفصلان عن بعضهما البعض، كما أنه لا ينظر إليه إلا من حيث انتماءه الفلسطيني، ووظيفته النضالية التحررية، وهو ما يكرس خلوه من أي قيمة فنية في ذاكرة القارئ، وهذا ما سجله درويش خاصة في صرخته المدوية في مقالاته المشهورة " أنقذونا من هذا الحب القاسي " ⁽²¹⁾.

وأما من الناحية الثانية وهي ذات صلة بما تقدم، فإن استبعاده من طرف كثير من النقاد والدارسين من خيانة شعراء الحداثة الشعرية العربية، والاكتفاء بتصنيفه واحدا من شعراء المقاومة، أو شعراء القضية الفلسطينية، كان تصنيفا جائرا يحز في نفسه كثيرا، وقد عبر عن ذلك في حواراته بصريح العبارة أكثر من مرة⁽²²⁾. ولعل الأمر يندرج أولا وأخيرا ضمن أزمة المنهج النقدي المشوش الذي ساد مقاربات الشعر الفلسطيني، فقاده افتقاده أسسه المنهجية، وانطماس أضوائه الكاشفة إلى إهمال قيم هذا الشعر الفنية، وتجاهل رؤيته للعالم التي تحرك فاعلية الحداثة فيه، بقطع النظر عن حضور ثيمات الوطن، والأرض، والصراع، والموت والانبعاث فيه أو عدم حضورها.

2-3. غصّة الآخر: ولأن الأرض فضاء للصراع، فلا بد أن تكون كل رؤية لها محكومة بثنائية لا فكاك منها. لقد اهتم محمود بالآخر طرفا في الصراع المفروض عليه، ووعى طبيعة علاقته به، وأشكال مأزقها، وظل يشجع الحوار الحضاري والسياسي بينهما، لكنه انتبه متأخرا إلى أن الوقت قد فات طرفي الصراع معا، للوصول إلى حل واقعي عادل، ينهي المشاكل العالقة التي تقف في طريقهما:

ARCHIVE

http://Archivebeta.Sakni.com

هرب الوقت منا

وشدّ المصير عن القاعدة

ههنا قاتل وقيل ينأمان في حفرة واحدة⁽²³⁾

يتعلق الأمر إذن بقاتل وقتيل، متصّر ومهزوم، غير أن التأمل الشعري - الآخر عربيا وأجنيبا لا يدعنا نقرأ المقطع دون أن نساءل: ما قيمة الانتصار إذا كان يتم في نهاية المطاف في نفس الحفرة التي ينغرس فيها الجلاد إلى جانب الضحية؟

ونحن إذ ندرك أن الآخر موسوم بالتعدد، فإنه يهمن أن نشير إلى اهتمام درويش بالآخر، باعتباره غربا من جانب أول، ثم الآخر باعتباره غازيا ومستعمرا من جانب ثان، وإن كانا يتبادلان الأدوار حيناً، ويتحدان ويتمازجان حيناً آخر. لكن الآخر عربي أيضاً، وغالبا ما تكون الصورة التي يرسمها له صورة جارحة تؤكد بمرارة أن "حرف الضاد لا يحميه"⁽²⁴⁾. ما دام الواقع جحيما شاملاً تعمّ الوطن العربي من الماء من الماء :

ومن المحيط إلى الجحيم
من الجحيم إلى الخليج
ومن اليمين إلى اليمين إلى الوسط

شاهدت مقصلة فقط⁽²⁵⁾

وليست هذه الحالة سوى لقطة سريعة تلتقطها عينا درويش للاضطهاد الذي مارسه كثير من الحكام العرب على يوسف الفلسطيني الذي يمارس عليه إخوته نفس القهر الدامي الأول، مستعبدين ما اقترفه قابيل في حق شقيقه هابيل، محاولين التخلص منه :

أنا يوسف يا أبي، يا أبي، إخوتي لا يحبونني، لا يريدونني بينهم يا
أبي . يعتدون عليّ ويرمونني بالحصى والكلام . يريدونني أن أموت لكي
يمدحوني . وهم أوصدوا باب بيتك دوني⁽²⁶⁾

ومن المفارقات الغريبة أن توحّد التبعية والمصالح السياسية والاقتصادية الآنية كلا من
الآخر الغربي والآخر العربي في قهر الفلسطيني، رغم ما يبدو بينهما من اختلاف في
سياقات أخرى :

كم عرب أتوك ليصبحوا غربا
<http://Archive>

وكم غرب أتاك ليدخل الإسلام من باب الصلاة على النبي،

وسنة النفط المقدس⁽²⁷⁾

4-2 . غصة الذات الشاعرة : لم تكن غصص درويش غصصا موضوعية فقط، بل
كانت غصصا ذاتية أيضا، وما أكثرها، لأن الذات الشاعرة متفاعلة ضرورة مع ما يحيط بها
من ظروف وملابسات، ومن هذه الغصص التي واجهها الشاعر غصة الحب الذي يتدخل
فيه الاحتلال فتجعله أسلحته المختلفة حبا مستحيلا، ما دامت هناك (بندقية بين ريتا
وعيون⁽²⁸⁾)، وما دامت هناك طوفان من العنف يجرف بهاء الشعر :

وضعت مسدسها الصغير على مسوّد القسيده⁽²⁹⁾

ولربما كان بعد الشقة ما بينه وبين أهله وخاصة والدته المسنة ، واقتقاده لأصدقائه الأصدقاء مثل سميح القاسم ، من الغصص الذابحة التي ظل يعاني منها محمود ويعبر عنها صراحة في كتابته شعرا ونثرا .

كما كانت السنوات التي تلت قراره الانسحاب من اللجنة التنفيذية لمنظمة التحرير الفلسطينية سنة 1993 من أصعب الفترات التي عاشها درويش ، حيث عانى من التقشف وشظف العيش والعوز حسب شهادة عبد الباري عطوان ، لدرجة أصبح معها من الصعب عليه دفع إيجار شقته الصغيرة بباريس ، وتغطية مصاريفه الضرورية .

وفضلا عن هذه المشاكل التي طالما عانى منها الشاعر ، هناك مشاكله الصحية وصراعه مع القلب وزحف الكولسترول الذي بدأ في نهاية الثمانينيات ، حيث خضع لأول عملية جراحية سنة 1983 ، تلتها عملية ثانية سنة 1998 ، قبل أن يجري العملية الثالثة القاتلة في تكساس . ولعل اهتمام درويش بمرضه كان بمعنى آخر تأملا ضمنيا لموته الافتراضي تجلى واضحا في كتابته منذ نهاية التسعينيات وخاصة في نصه الطويل " جدارية "

تعلم محمود درويش من أصدقائه القدامى أن الأشجار تموت واقفة ، فلم يكن في الموت استثناء ، فتوفي هو أيضا بهيما وشامخا ، لا من الناحية الجسدية ، فقط بل من الناحية الشعرية أيضا : فهو لم يبق طويلا طويلا طويلا ، لذلك لم يحفظ مرضه ، ولم يعفه أهله ، ولم ينه حياته نصف مشلول كما كان يتوقع . كما أنه ظل يكتب وينشر أعماله بنفس العنفوان والحرارة المعهودين فيه منذ نهاية الستينيات ، ولا أدل على هذا من القصائد الثلاث التي نشرها قبيل وفاته وهي " لاعب النرد " و " على محطة قطار سقط على الخريطة " و " سيناريو جاهز " . واستطاع أن يحقق خلودا شعريا فريدا من خلال تأمله الحياة والأرض والحب والموت ، لدرجة لم يستثن معها حتى موته الخاص الذي استطاع بجراته أن يتأمله بهدوء وعمق منقطعي النظر :

رأيت الوداع الأخير : سأودع قافية من خشب

سأرفع فوق أكف الرجال ، سأرفع فوق عيون النساء

سأرزم في علم ، ثم يحفظ صوتي في علب الأشرطة

ستغفر كل خطاياي في ساعة ، ثم يشتمني الشعراء⁽³⁰⁾

- إِنَّهُ الْفَقْدُ حِينَ يُعْرَبُ، بَرَكَاةٌ لَا يُطَاقُ،

أَيَّ حَرْبٍ مَبَاغَتَهُ تَنْسِفُ؟

- كُلِّ مَا أَعْرِفُهُ . . .

أَنْتُمْ لَا مُحَالَةَ فَنَوْنَ، وَالْمَوْتَ بَاقٍ!

هوامش :

- (1) محمود درويش : ديوان محمود درويش، ج. 1، دار العودة، بيروت : ط. 1 : 1994، ص. 597.
- (2) ن م س، ص. 171.
- (3) ن م س، ص. 275، 276.
- (4) ن م س، ص. 477.
- (5) محمود درويش : ديوان محمود درويش، ج. 2، دار العودة، ط. 1 : 1994، ص. 327.
- (6) ن م س، ص. 331.
- (7) ن م س، ص. 18.
- (8) ن م س، ص. 11.
- (9) محمود درويش : ديوان محمود درويش، ج. 1، م. س، ص. 601.
- (10) محمود درويش : ديوان محمود درويش، ج. 2، م. س، ص. 371.
- (11) ن م س، ص. 349.
- (12) محمود درويش : كزهر اللوز أو أبعد، رياض الريس، لندن 2005، ص. 18.
- (13) محمود درويش : لاعب النرد، القدس العربي.
- (14) محمود درويش : كزهر اللوز أو أبعد، رياض الريس، م. س، ص. 45.
- (15) محمود درويش : لاعب النرد، القدس العربي.
- (16) محمود درويش : كزهر اللوز أو أبعد، رياض الريس، م. س، ص. 147.
- (17) محمود درويش : محمود درويش : على محطة قطار سقط على الخريطة، القدس العربي.

(18) ن م س

(19) محمود درويش : ديوان محمود درويش، ج. 2، م. س، ص. 362.

(20) ن م س، ص. 48.

(21) محمود درويش : شيء عن الوطن، دار العودة، بيروت، 1972، ص. 25-35.

(22) حوار مع محمود درويش أجراه صبحي حديدي، القدس العربي 12 فبراير 1992.

(23) محمود درويش : سيناريو جاهز، القدس العربي.

(24) محمود درويش : ديوان محمود درويش، ج. 2، م. س، ص. 142.

(25) ن م س، ص. 93.

(26) ن م س، ص. 359.

(27) ن م س، ص. 30.

(28) محمود درويش : ديوان محمود درويش، ج. 1، م. س، ص. 189.

(29) محمود درويش : ديوان محمود درويش، ج. 2، م. س، ص. 548.

(30) ن م س، ص. 350.

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

تقديم

عبد الحميد عقار

هناك أكثر من اعتبار، حفّزنا في المكتب المركزي لاتحاد كتاب المغرب، على اختيار "الصحراء والسينما" موضوعاً لهذه الندوة بأرفود:

« الاعتبار الأول وطني، هنوفد: إن اتحاد كتاب المغرب على امتداد تاريخه، اتخذ من المغرب، كل المغرب، أفقاً لتفكيره، ولإشعاعه الثقافي، ولما يقوم به من دور تثقيفي وتوعوي. إن الغاية بالطبع هي الإسهام في ديمقراطية الحق في التثقيف، وفي فضاءات الحوار والتواصل عبر الثقافة، لافرق بين "مركز ومحيط". والأمل هو أن تصبح أرفود، والجهة كلها، منارة ثقافية، تعزز الثروة والنهوض السياحيين بها، بإقلاع ثقافي، بمشاركة متضافرة من الجمعيات والهيئات المحلية ومثيلاتها على الصعيد المركزي والوطني. لذلك، اخترنا في الاتحاد مدينة أرفود فضاء مادياً ورمزياً لتنظيم هذه الندوة، علما بأنها المرة الثالثة التي تتم فيها مثل هذه المبادرة.

« الاعتبار الثاني ثقافي؛ صحيح أن القاعدة الأساسية لاتحاد كتاب المغرب، لهي من الأدباء؛ لكن الأدباء بالمغرب، وبغيره، ليسوا مُتَقَوِّعين، ولا هم في عزلة عن مجمل السياق الثقافي بمختلف تجلياته، وتنوع روافده ولغاته؛ إنهم في صلب هذا التنوع،

يغذّونه، بقدر ما يفيدون منه، تبادلًا بالأخذ والعطاء، توسيعاً للمدارك والأفاق. فافتتاح البرنامج الثقافي للاتحاد على مجال الفنون، ليس بالأمر العارض أو الطارئ؛ ففي تاريخه الثقافي حضور لافت للفنون، وبخاصة التشكيل والمسرح والسينما والسخرية. أكثر من ذلك، إن جزءاً من مناقشات أعضاء المجلس الإداري للاتحاد في دورته الثانية بمراكش 13 يناير 2006، انصب على ترسيخ هذا الاهتمام والإحاح على ضرورة مواصلته. يضاف إلى ذلك، الأهمية التي ما فتئت تتأكد بالمغرب لثقافة الصورة وللسينما ودورهما في إغناء الوجدان، وشحذ الفكر وطاقة التخيل. إدراكاً لما للسينما من دور وأهمية في عالم اليوم، والانشغال بذلك إبداعاً ونقداً وتداولاً، فيهما معاً تعزيز لأساليب التعبير الفني، وترسيخ لإيجابية تنوعها؛ إغناء للمشاهد الثقافي عامة، وإسهاماً في بلورة زوايا نظر ومعرفة أُخريّين، تسعفان، بتضافر مع باقي أجناس التعبير والفكر، في " التمثيل " والتمثّل الملائمين لهوية ثقافة متحوّلة متنوعة الروافد، مفارقة الرؤى والوضع الاعتباري؛ لكنها ثقافة تخرّص غالباً على تحرّرها من الجمود والنمطية وأحادية الاتجاه.

لقد شهدت السنوات الأخيرة انتعاشاً قوياً في الإنتاج والتدبير السينمائيين بالمغرب، وخاصة منذ ظهور فيلم " بحثاً عن زوج لامرأتي " (1993). منذئذ، عرفت السينما بالمغرب انشغالا متزايداً بعوامل الاستمتاع والفرجة، دوّما تخلّ عن هاجس البحث والتجريب السينمائيين، مما ضاعف من إقبال الجمهور عليها أكثر من ذي قبل. واغتنت الذخيرة السينمائية بتراكم كمي ونوعي ملحوظ في الأفلام، وبإيقاع سنوي في الإنتاج متزايد العدد؛ مثلما تزايد إنتاج الأفلام التيليفزيونية والقصيرة؛ وانتعشت فكرة المهرجانات السينمائية، وتعززت بمواعيد سنوية قارة، ذات أبعاد وطنية وقارية ودولية وتيماتيكية ونوعية. واغتنى المشهد بتألق مخرجين وممثلين جدد من الرجال والنساء؛ وبرز مؤلفات نقدية وتحليلية. دون أن يعني هذا، أن المغرب قد أصبح يتوفر على صناعة سينمائية، ولا أن الفن السابع حقق ذاته

لذلك، بادر المكتب المركزي لاتحاد كتاب المغرب إلى تنظيم هذه الندوة عن " الصحراء والسينما "، إسهاماً من الاتحاد في إغناء النقاش العمومي بصدد هذا الفن.

ويعود الاعتبار الثالث إلى عالم المعنى والقيم في تعالقهما بالمكان وبالفضاء إجمالاً

فإذا كانت السينما ليست مجرد صور، بل هي إبداع مركّب قابل للتأويل، ويشكل منبعاً للاستمتاع والفرجة والمعرفة معاً؛ فليست الصحراء من جانبها مجرد فضاء يتسم بالشساعة، والامتداد والضوء، وغياب الحواجز بين الأرضي والسمائي فيه؛ الصحراء قبل ذلك إنسان، وثقافة، ورموز، وطقوس؛ بل إنها كذلك، أضمومة من القيم الخصوصية النابعة من التاريخ والجغرافيا وأنماط العيش الخاصة. الصحراء بهذا الأفق، تتجاوز كونها ديكوراً جاهزاً للتصوير، ولاستعادة وتمثيل أحداث أو أشخاص أو أدوار أو مشاهد أو مغامرات تبدها الصحراء وتلائم عرضها وتشخيصها فنياً وقيمياً. إنها عالم مشحون بالمعنى وبالمغامرة وبالتساؤل وبالاكتشاف، وبالرغبة في الإفلات من سطوة المتناهي والسلطة، واقتحام المجهول واللامحدود؛ وذلك هو ما نبغى تناوله، أو البحث عن امتداداته في الصحراء بثقافات العالم، استلذاً وبحثاً عن وجوه وتشكلات أخرى لعالمي المعنى والكتابة معاً.

ومن بين الأهداف التي وضعناها للندوة نركز على ما يلي :

- 1- إبراز أهمية الصحراء وإمكاناتها المحلية والقيمية والرمزية من حيث هي المكان اللامتناهي الذي أغوى ويعتري العديد من المخرجين والمنتجين السينمائيين بالعالم.
- 2- مقارنة دور الصحراء في إثراء ثقافة الطليعة وتجديدها، ومنحها قيمة مضافة؛ فالصحراء منبع غني للإبداع والتخيل، ألهم فضلاً عن الشعراء والرحالة والروائيين، العديد من السينمائيين: من المخرجين والمنتجين وكتاب السيناريو.
- 3- تحليل نماذج من أفلام الصحراء في ثقافات العالم، في محاولة لإبراز شعرية الفضاء والصورة، والقيمة المضافة المتأنية من هذا الاقتران الإبداعي بين عالمي الصحراء والسينما، بحثاً واستكشافاً لمعنى آخر للوجود، أو لقيم مغايرة بديلة.
- 4- إلقاء أضواء نقدية على الفيلموغرافيا المغربية من زاوية هذه العلاقة بين الصحراء والسينما، وبأفق كوني تتم فيه مقارنة التجارب المغربية، على محدوديتها، بالتجارب المغاربية والعربية، ولم لا الكونية. فالخصوصيات مهما تكن قيمتها، لا تأخذ معناها إلا بوصفها تجلياً، أو مغايراً من مغايرات الكونية.

الندوة إذن، فرصة جديدة للحوار ولتجديد النظر، وتعميق الرؤى. إنها فرصة كذلك لتقويم الذات المبدعة للسينما، والذات المتلقية لها بمغرب اليوم. وعسى أن تتسع وتتواصل فرص الحوار والتلاقح الثقافي والإبداعي؛ وما ذلك بعزيز على المقتنعين بجدوى العمل الثقافي والفني، وبضرورته اليوم وغداً.



أنشودة الصحراء أو الكتابة السينمائية برمال صحراوية

عز الدين الخطابي



تقديم:

الذي أوقف المطر
لم يعد هناك سوى الرمل حيث أمشي
فالصحراء أرضي وسفري وتيهي⁽¹⁾

هذا المقطع الشعري هو لإدمون جابيس E. Jabès الذي شكلت الصحراء محور تأملاته وإشراقاته الشعرية، في العديد من المؤلفات التي نذكر منها "كتاب الهوامش"، "كتاب الحوار"، "كتاب الأسئلة" و"من الصحراء إلى الكتاب" إلخ.

الصحراء بالنسبة إليه، هي فضاء المطلق واللامتناهي، إنها تلغي صخب العالم، بحيث تكون العزلة بداخلها مثل عزلة مركب في عرض البحر. وهي تقتزن أيضا بتجارب

الغياب والفراق والمسافة والعبور والمنفى والضياء والصمت. ومع ذلك، هناك دوما حنين للعودة إلى الصحراء، لأنها فضاء الحرية والابتعاد عن تهاة اليومي، ومعانقة ما هو عظيم في حرقة النور والعزلة والانفتاح على ما هو كلي ولانهائي.

إنها تحيل على فضاء خيال المبدع، وعلى الهامش والبياض والكتابة، أو لم يقل جابيس في "كتاب الأسئلة": "إن الصحراء كتابة، وداخل كل حبة رمل توجد علاقة غير متوقعة"⁽²⁾.

في ضوء هذه التأملات الجابيسية، أقترح معالجة العلاقة بين الصحراء والحرية والمنفى والتمية، عبر قراءة ثلاثة أسطر سينمائية وهي: "الهائمون (في الصحراء)" للمخرج التونسي ناصر خمير، و"شاي في الصحراء" للمخرج الإيطالي برناردو برتوليتشي، و"طرفاية" للمخرج المغربي داوود أولاد السيد.

1) الهائمون Les baliseurs du désert: يحكي شريط "الهائمون" الذي تم إنتاجه سنة 1984، عن قرية معزولة في الصحراء، غادرها أهلها، فلم يعودوا، بل تحولوا إلى أشباح هائمة في الصحراء، تمر كل سنة مرة، لتأخذ معها من تبقى في القرية. ويحكي أيضا، عن معلم تم تعيينه بهذه المنطقة الصحراوية الثانية، لكنه لم يجد أية مدرسة هناك، وبالمقابل سينجذب نحو هذا العالم الغريب الذي تتخلل ملكيته وصمته أصوات الهائمين، وموسيقى روحية/عريقة، وتتفاعل في إطاره أحداث أبعد ما تكون عن الواقع، وأقرب ما تكون إلى الأسطورة.

لذلك اتسم الشريط بنفحات روحية، وبإحالة على تراثنا الأسطوري (وخصوصا ألف ليلة وليلة)، جاعلا من رمال وكثبان الصحراء، ذلك الفضاء الممتد والمتناغم مع هذا العالم أو هذا التراث الذي أصبح نسيا منسيا.

هناك داخل الشريط إذن شعرية يمكن أن ننعته بشعرية القطيعة والمنفى والغياب والصمت، حيث يسود حوار خفي مع الماضي، هو أشبه بحوار صامت بين الشخص، يزكبه الفضاء اللامتناهي للصحراء.

وما دام المعلم لا يملك ما يعلمه، ولن يدرس أي شيء في الفيلم كما قال ناصر خمير (في حوار أجراه معه الناقدان حميد ثباتو وأحمد السجلماسي)، فإنه سيوجه اهتمامه نحو

الآخر، الهارب والمتواري باستمرار، كما هو الشأن بالنسبة للفتاة الخنساء التي ظلت مخيلة المعلم تطاردها في كل لحظة وحين، دون الإمساك بها فعليا، حيث ظل وجودها متأرجحا بين الواقع والخيال.

وتذكرنا هذه الفتاة "بالمرأة الشبح"، التي تحدث عنها إدمون جاييس في "كتاب الحوار" قائلا: "لا أعرف عن هذه المرأة شيئا سوى أنها اقتحمت بيتي فجأة ذات صباح، لتختفي بنفس السرعة (...). فوجهها حاضر لكي يغذي مخيلتي، وصوتها هو الدليل القاطع على واقعيته. إنها صورة الكتاب والصوت الذي يخترقه من كل جانب، فهي عبارة عن قطرة ندى داخل صحراء لم تكتشف بعد، وحلم داخل واحة مليئة بالرمال"⁽³⁾

هكذا، تسكن المرأة مملكة الصمت مثل باقي الهائمين، كعلامة على الغياب، ولكن أيضا ك لحظة حلم يتحرر فيها الجسد من قيود الواقع، ليسبح في أعماق الروح. حينما سئل ناصر خمير، عن سبب تصوير معظم أفلامه بالصحراء، (نذكر إضافة إلى "الهائمون"، "طوق الحمامة المفقود" و"بابا عزيز، الأمير السائح في روحه")، أجاب مستشهدا بحكمة طوارقية وتقول: "ثمة بلاد ملأى بالماء لراحة الجسد، وثمة بلاد ملأى بالرمال لراحة الروح".

وهذا هو المغزى العميق لخصائص الصحراء في هذا الشريط: فما هو المغزى الذي يمكن أن نستشفه من هذا الحضور في شريط برتوليتشي؟

2) شريط "شاي في الصحراء" الذي تم إنتاجه سنة 1990 (والمقتبس عن رواية بول بولز الصادرة في بداية الخمسينات من القرن الماضي)، هو أيضا حكاية عن السفر والعبور والنتية والبحث عن الذات. إنه سفر في قلب الصحراء، يقوم به زوجان (بورت وكيت)، يعانيان من فراغ عاطفي، ويأملان في استعادة جانب مفقود لديهما وهو جانب الحب والعطاء، أي في استعادة الدفء لعلاقتهم. وستكون الصحراء والشاي الساخن رمزا لهذا الدفء المأمول. لكن عبور الصحراء لن يحقق هذه المنتظرات، إذ سيموت الزوج (بورت) بالحمى التيفوئيدية، وستشعر الزوجة (كيت) بالعزلة والقلق والإحباط، رغم مغامرتها العاطفية والجنسية مع صديق الأسرة تونر Tunner ومع الطوارقي بلقاسم.

ويعتبر المشهد الأخير في الشريط، تنويجا لحالة الفراغ والوحدة التي تعاني منها

كيت، فإثر عودتها من قلب الصحراء، ستفشل في لقاء صديقها تونر ولن تجد أمامها سوى رجل عجوز - شخصه بول بولز بنفسه- يشهد حضوره الصامت على ديمومة الفراغ، وعلى استحالة تحقيق السعادة المأمولة. (نشير هنا، بأن مأل كيت في الرواية سيكون هو الجنون).

فهل يتعلق الأمر في هذا الفيلم بتشخيص لحالة اليأس الداخلي للكائن؟ ألم تجسد اللوحات السينمائية التي يتناوب من خلالها اللونان: الأزرق (لون البحر) والأصفر (لون رمال الصحراء)، ذلك الاندفاع نحو الهاوية والفراغ واللامتناهي، بحشا عن العشق والحرية؟ هل يتعلق الأمر بسأم وجودي، يذكرنا بحالة دينو Dino بطل ألبرطو مورافيا في رواية "الضجر" l'ennui⁽⁴⁾ وهل ساهمت كثبان الرمل في التحرر من قيود العلاقات الزائفة، ومن سطوة الانكسارات والإحباطات؟

تكتسب هذه الأسئلة مشروعيتها من كون الصحراء شكلت فضاء مناسباً لتجسيد حالة الفراغ والصمت والعزلة. وما يركي هذا القول هو ندرة التواصل بين أطراف هذه الدراما، وبطء وتيرة الزمان وانعكاسات ذلك على حركية الأحداث. وسيكون السفر إلى الصحراء وعبورها، مجازاً يغري بالبحث عن واحة رمزية تمثل الخلاص من الضجر والوحدة الداخلية للأفراد. لكن هذا العبور مرادف للصنعة، وكل شيء في الصحراء اللامتناهية الأطراف، عابر ومؤقت ومنسي. <http://Archivebeta.scribd.com>

ويحق لنا القول، بعد كل هذا، إن شريط "شاي في الصحراء" هو قطعة فنية حول الفراغ الوجودي، أو إذا ما استعرنا عنواناً شهيراً لميلان كونديرا، هو قصيدة حول "خفة الوجود التي لا تحتمل" l'insoutenable légèreté de l'être⁽⁵⁾.

(3) إذا كان الأمر كذلك بالنسبة لشريط برتوليتشي، فما هو الآن المغزى الذي يكتسبه حضور الصحراء في شريط "طرفاية أو باب البحر" لمخرجه داوود أولاد السيد؟

لنشر على الفور، إلى أن الصحراء شكلت في هذا الشريط الذي أنتج سنة 2004، خلفية لأحداث محكية بلغة سينمائية جميلة، تتوالى فيها اللقطات كلوحات تشكيلية بديعة. ذلك، أن اهتمام المخرج بقضية الهجرة السرية بصفتها ثيمة رئيسية في الفيلم، لا ينفصل عن اهتمامه بالصحراء من حيث هي مركز للعبور وللمنفى وللحلم. يحكي الشريط قصة مريم التي ستحل مؤقتاً بطرفاية، قبل العبور إلى الطرف الآخر من البحر (جزر

الخالدات)، بحثاً عن مستقبل أفضل .

وسيقترن الانتظار بالبحث الداخلي عن الذات ، هذا البحث الذي سيفضي إلى عوالم التيه والهامش والحلم . فلا أحد يعرف من أين أنت مريم ، لذلك كان وجودها عبارة عن لغز محاط بالأسرار : ماض مجهول وأفق مستقبلي مسدود ، وبينهما واقع مأزوم (يؤث فضاء شخص مهزومون مثل حسن المولوع بمريم وعبد السلام ضابط الشرطة) ، واقع لا يقدم أية إمكانيات أمام الذات ، لتحقيق رغباتها وآمالها وأحلامها . وهو ما يفسر ببطء الكاميرا ، كتعبير عن تيهان هؤلاء الشخصيات وضياهم . (وللإشارة ، فإن داوود أولاد السيد قد عودنا على هذا التأطير الدقيق للصورة عبر لقطات هي أقرب إلى الثبات منها إلى الحركة ، كما هو الشأن مثلاً ، في شريط " وداعا سويرتي " A dieu forains) . إن إيقاع الشريط يرصد رحلة التيه والغربة بين شساعة الصحراء وشساعة البحر . ويقترب العصور والترحال والتيه بهذا البحث الدؤوب والمأساوي عن مستقبل يتراءى في أفق صعب المنال . وفي هذه الحالة ، لن يكون العصور سوى مغامرة ومواجهة لخطر الموت . وهو ما توحى به اللقطات الأخيرة للشريط ، التي جمعت بين جمالية الفضاء وشعرية الصورة لتقدم لنا أنشودة مأساوية ، أو لنقل قصيدة سينمائية تحكي بالصورة والصمت ، عن مغامرة الإنسان داخل فضاء التيه .

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

ختاماً ، نعتقد بأن الحيط الرابط بين هذه الأشرطة الثلاثة ، يتمثل في إبرازها للعلاقة القائمة بين الصحراء من حيث هي فضاء لا متناه ، وبين تجارب العبور والانتظار والتيه والبحث عن الذات والحلم والعشق ، وهو ما يسمح لنا بتصنيف هذه الأعمال في خانة الواقعية الشعرية .

لقد اعتبر الفيلسوف الفرنسي الراحل ، جاك دريدا ، أثناء حديثه عن صحراء جاييس ، أن الشاعر يحتضن الصحراء التي تحتضن بدورها كلماته وتحملها . ففي الصحراء تبدع الكلمات وترسم متاهات غير مرئية ومدنا وسط الرمال⁽⁶⁾ . وهذا معناه ، أن الكتابة الشعرية تختار طرقاً يصعب النفاذ إليها ، وذلك هو لغز الصحراء ولغز الكتابة عنها .

- (1) إدمون جابيس، أسئلة الكتابة، أو حوار الفلسفة والأدب، ترجمة إدريس كثير وعز الدين الخطابي، منشورات دار ما بعد الحداثة، فاس 2003، ص. 61/60.
- (2) Edmond Jabès, Le livre des questions, Gallimard, 1963, p. 164.
- (3) E. Jabès, Le livre du dialogue, Gallimard, 1984, p. 36.
- (4) Cf. Alberto Moravia, L'ennui, Flammarion, 1961.
- (5) cf. Milan Kundera, L'insoutenable légèreté de l'être, Gallimard, 1989.
- (6) Jacques Derrida, L'écriture et la différence, ed. du seuil, 1967, p. 105.



تأملات حول الصحراء والسينما*

سعاد باهشار

تعد الصحراء، في مظهرها الحالي، الفضاء الأوسع من الأراضي الصحراوية، والأشد حرارة وجفافاً في العالم. الصحراء شاسعة بقدر ما هي قاسية. في امتداد رمالها وأحجارها وحصاها، تحتفظ الصحراء في ذاكرتها على ذلك الزمن الذي كانت فيه معتدلة المناخ وغزيرة الحيوان والنبات.

تحتل الصحراء ربع مساحة القارة الأفريقية، وهي تتكوّن من مشاهد متعددة رائعة الجمال: محيطات من التلال المتحركة، والامتدادات اللامتناهية من المعادن الكثيفة والمتماسكة، ومن البحيرات الجافة، ومن مقالع الأحجار، ومن الواحات الهادئة، والمدن المنطوية على ذاتها. الصحراء مليئة بالإثنيات المتعددة بنمط حياتها الفريد والمثير، بترائثها الغني بموسيقاه ورقصاته وأصواته وصناعاته التقليدية. الصحراء هي المكان الذي ينطلق فيه الخيال حراً طليقاً، هي التي ظلت أرضاً بكرّاً، غير مُستكشفة، مثلما بقيت فراغاً ينطوي على سرّيته ولغزّيته على الخرائط الأفريقية. واليوم، ما تزال الصحراء مصدراً للخوف والإعجاب في الوقت ذاته.

* ترجمة مصطفى النحال.

من المحيط الأطلسي إلى البحر الأحمر تنشر الصحراء إلى ما لا نهاية جفافها القوي على مسافة 8 ملايين كلم مربع . ومنذ قرن ونصف ، جاب العديد من الفنانين الصحراء ، تفاعلوا معها وأنصتوا إلى أسرارها ، وتركوا لنا أعمالاً مليئة بالانفعالات القوية ، والأحاسيس الجياشة . بمجرد عودتهم من رحلاتهم الصحراوية ، مُتَحَوِّلين ومتغيرين بما رأوه وعاشوه ، يشرعون في الكشف عن قوة ما كان يعتبره العامة مكاناً للعدم والموت .

قبل السينما بكثير ، سبق للأدب أن اهتم اهتماماً بالغاً بهذا الموضوع المغربي وجعل الأدباء منه مكاناً لمواجهة الفرد مع شياطينها . إنها مكان الرحلة الأسرارية بامتياز ، لأن عناصر المشهد التي من شأنها شد الانتباه تعتبر نادرة ، ولأن الأخطار التي بإمكان المرء مواجهتها تحمل الفكر على التوجه نحو ما هو جوهري . وفي هذا السياق ، فإن الملحمة السينمائية ، خلال القرن العشرين ، بوأت الصحراء مكانة لا يُستهان بها . فَبَدَأَ من الاقتباسات الأولى لكتاب بيبير بُونُوا ، خلال العشرينيات والثلاثينيات من القرن الماضي ، مُرَوِّراً بمحكمات الحياة ، وبأعمال الرحالة ، وبخاصة أعمال شارل دوفوكو في كتابه " صوت الصمت " ، أو كذلك أعمال بعض الطيارين أمثال أنطون دوسانت وإكزوبيري في كتابه " بريد الجنوب " ، وُصُولاً إلى الإنتاجات المابعد كولونيالية ، التي تقدم نظرة أخرى عن الصحراء مثل كتاب " رجل يدون غرب " لريمون دوبازدُون .

<http://Archivebeta.Sakhrat.com>

يبدو لي أن هناك فيلمين أساسيين ، من بين هذه العينة ، هما اللذان يبران بصورة ملائمة هذا المنظور الجديد للصحراء ، مثلما يبران الخطاب حول " الصحراء والسينما " . يتعلق الأمر بفيلم " شاي في الصحراء " لبيرناردو بيرطولوتشي ، وفيلم " حياة بلا موت " للمخرج فرانك كول .

شاي في الصحراء

كان روبر ألدرش هو أول مخرج حاول القيام بالاقتباس السينمائي لرواية " شاي في الصحراء " للكاتب بول بولز ، حيث حصل على حقوق الاقتباس سنة 1964 . وبعد وفاته سنة 1983 ، انبرى ابنه ويليام ألدرش لمواصلة المشروع نفسه ، غير أنه لم يفلح في تحقيق مشروع والده بتحويل الرواية إلى الشاشة . ومن ثم أسند مشروع الفيلم إلى المخرج

بيرناردو بيرطولوتشي . وقد حرص هذا الأخير على إعطاء الفيلم قوة كبيرة ، بالاعتماد على تقنيين مرموقين في الصوت والصورة والموسيقى ، مثل فيكتور سطورارو ، الذي كان قد قام معه بإخراج فيلم "الإمبراطور الأخير" (تذكر حمال الصورة في هذا الفيلم مثلما هو الآخر في "شاي في الصحراء" ، والسيناريسـت مارك بوبلو ، وريشار أورو فيتش ، المتخصص في الموسيقى الأفريقية ، والذي بفضلـه اكتسب الفيلم إيقاعات موسيقية راقية تتماشى مع إيقاع الفيلم . لقد حاول المخرج ، بناء على كل هذه الاجتهادات والطاقات ، أن يبقى وفيـا لرواية بولز إلى أبعد الحدود . وقد تم تصوير الفيلم ، الذي كان طويلا وشاقا ، بكل من المغرب والنيـجر والجزائر ، وهي فضاءات الكتاب نفسه .

من المعلوم أن عنوان الرواية بالإنجليزية هو "The sheltering sky" (السماء الواقية) ، وهو أفضل من العنوان الفرنسي ، من حيث إشارته إلى السماء الرحيمة التي تقي الشخصيات الثلاث التي تاهت في الصحراء هروبا من آثار الحرب العالمية الثانية . لكن لماذا الصحراء بالضبط ؟ ربما لأن الصحراء تُعتبر عالما فارغا في نظر الشخصـوص ، مقابل عالمها المليء والمضطرب . الصحراء عالم يثير إعجاب أولئك الشخصـوص وخوفهم في الوقت ذاته ، مثلما يجعلهم يواجهون ذواتهم ويواجهون بعضهم البعض . يواجهون الفراغ والموت بعد أن خطف واحداً منهم . إن شخصـوص الفيلم الثلاثة : بـور ، وكيت موريسي و صديقهما جورج تونر ، ثلاثة أغنياء أمريكيين سيحلون بمدينة طنجة سنة 1947 بنية عبور الصحراء . وسرعان ما تراود بـور ، الذي كانت علاقته بزوجته تمر بأزمة ، شكوك بوجود علاقة بين زوجته وتونر . وبالتالي ستتوتر العلاقة بين الثلاثة ، ويزيد من حدة توترها الظروف القاسية للرحلة . غير أن تونر ، الذي كان حضوره ضروريا من أجل إبراز عمق العلاقة بين بور وزوجته ، سوف يمر بمرحلة مرض ويموت ، بينما تواصل الزوجة ، الفاقدة للبوصلة ، تيهانها مأخوذة بحساسيتها وعواطفها وانجذابها إلى عالم الصحراء ، وإلى كل أفريقيا إلى حد الجنون .

المثير في هذا الفيلم ، البطيء والتأملي والذي لا يركز على الحركة ، هو تلك الأهمية التي يعطيها المخرج لعامل الزمن وللفضاء الذي تجري فيه أحداث الفيلم ومأساته . باتت الصحراء مُشخصـة ، وربما كانت هي الأكثر حضوراً من بين الشخصـوص . يمكن القول إن بيرطولوتشي ظل وفيـا لروح النص ، ولكن أكثر وفاء لروح الكاتب بولز الذي يمثل أيقونة

ورمزاً لجيل من الكتاب الأمريكيين الذين يُعتبر السفر، بالنسبة إليهم، هو الحياة، وهو الذي يخلق الحياة ذاتها. لكن بول بولز يخالف هذا الرأي ويعتبر أن السفر الأسراري والاستكشافي لا ينقذ من الموت. كان الشخص الثلاثي ينتظرون من السفر أن يخرجهم من حيرتهم النفسية والجسدية. كانوا ينتظرون منه أن يحقق لهم رغباتهم، ويؤجل المواجهة مع خواء وجودهم. غير أن الصحراء وشروط عبورها عملت، بالعكس، على تسريع زمن المواجهة. ثم يعاني هذان الرجلان وهذه المرأة؟ هل رحلتهم عبر الصحراء هي للبحث عن علاج فعال لخوفهم من الموت؟ يقول بول بولز، في أحد حواراته سنة 1996، "إذا تأملنا حياة الناس، نقتنع بأن شيئاً ما خطيراً سيحدث، حتى وإن لم يحصل. فبمجرد ما نتحصن ضد الموت، يمكننا التفكير في الحب، لكن ليس قبل؛ واليوم، أنا كبرت لكن أخاف من الموت. ذلك أنه بقدر ما نكون شباباً، بقدر ما نخاف من الموت، نخاف من فقدان ما يمكن أن يُعتبر حياة طويلة. لا أخاف من الموت، وإنما من الألم". إن فيلم "شاي في الصحراء" هو عبارة عن تأمل هذا الشيء الأليم.



ARCHIVE

حياة بلا موت

لا يمكن للمرء أن يتحدث عن الصحراء والسينما بدون ذكر فيلم "حياة بلا موت"، للمخرج الكندي فرانك كول، الذي خرج إلى السوق سنة 2000. ورغم أن بعض النقاد يعتبرونه أقرب إلى الفيلم الوثائقي، إلا أنه ينطوي على كل الملامح والمكونات التي تجعله فيلماً حقيقياً. وقد ساعد كول في الإخراج فرانسوا ميكي، الذي قام بالإنتاج والمونتاج، بينما قام بالتأليف الموسيقي ريشارد أوروفيتز. "حياة بلا موت"، هو في الحقيقة فيلم بدون حبكة ولا قصة، بقدر ما هو تساؤل طويل، وتأمل بطيء حول معنى الحياة والموت. وقد استمد المخرج فكرته من حادث أليم في حياته هو موت جدّه الذي أثر فيه كثيراً. ومن ثم، فإن هذا الفيلم يروي رحلة كول على متن ناقه، لمدة أحد عشر شهراً قادته من موريتانيا إلى البحر الأحمر، وهي رحلة بقدر ما كانت طويلة وبطيئة، كانت أيضاً قاسية وخطيرة. غير أن الأمر لا يتعلق برحلة سياحية أو إثنية. ذلك أن كول استعد لها طويلاً جسدياً ونفسياً، وكذلك عن طريق تعلّم اللغة العربية والتعود على الصوم. وبالتالي كانت رحلته محفوفة بالمخاطر في كل مرحلة، ومعرضة للموت الدائم. بات الموت مرادفاً للصحراء

ولمخاطرها، وخصوصاً أن الأمر يتعلق برحلة فردية، بدون مرشد ولا دليل، في مواجهة العطش والموت والعصابات والتهيه والحشرات والحيوانات الضارية. ومن اللافت في الفيلم أنه كلما تقدم كول في رحلته القاسية، جعلته هذه القسوة منخرطاً أكثر في الحياة، ومتمسكاً بها. هو وحده مع جماله وكاميراته وأشرطته يحاول أن يضبط إيقاع الزمن بكل أبعاده: زمن الرحلة أولاً، ثم زمن التصوير وزمن البحث عن الطعام والماء، له ولجمال. الفيلم تجربة رائعة عن الحدود بين النفسي والجسدي، بين الفيزيقي والميتافيزيقي، غوص في أعماق الكائن، تحدّد شخصي، وتأمل في الوجود. وبعد أحد عشر شهراً و7100 كلم، يصل كول إلى البحر الأحمر.

إن انجذاب كول إلى الصحراء، إلى الموت، كان يحكمه انجذاب كلي إلى الحياة. لذلك فكول من المدافعين عن فكرة "امتداد الحياة"، ويعتبر أن العلم سيكتشف في النهاية علاجاً يؤجل الشيخوخة إلى حدّ الحيلولة دون الموت الطبيعي. لذلك، فإن النفي الرمزي للموت تيمة مطردة في أفلامه. وبعد الانتهاء من فيلم "حياة بلا موت"، سيعود فرانك كول إلى الصحراء للقيام برحلة أخرى لا يعرف مسارها، غير أن إحدى العصابات ستعرض طريقه وتقتله في أكتوبر 2000 بشمال مالي.

إذا كانت الصحراء، بالنسبة لشخصيات بولز وكول، مكاناً للفقدان، فإنه بإمكاننا تصور أنها قد تكون كذلك مكاناً لاستعادة الذات واستعادة الآخرين، وذلك عن طريق تجاوز الخط الفاصل بين الحياة والموت، بدون خسارات كبرى، بين الداخل والخارج، بين الكبرياء والتواضع. هناك الكثير مما يظل قابلاً للاكتشاف داخل الصحراء. إنها مكان للفكر الكوني. وإذا كان يتعين علينا، نحن الذين نعيش في ضفتها الشمالية، أن نخلق معها حواراً ما، فإنه يجب أن نسألها دون شك عن ضفتها الجنوبية، عن جذورنا الأفريقية. آنذاك ستعلم كيف تكون لنا نظرة جنوبية عن مجتمعنا، نظرة أفريقية، ونستوقف عن مقارنة ومواجهة هذا المجتمع مع حضارات الشمال فقط. وإذا أجابتنا الصحراء، آنذاك فقط، ستكون لنا نظرة حقيقية عن أنفسنا. إن الصحراء لم تستفد إلهامها للمبدعين.

سينما الصحراء بين شعرية الفضاء وبلاغة الصورة: مدخل نظري تحليلي تركيبى

بشير القمري



ARCHIVE

1. تأطير عام

يشكل موضوع "السينما والصحراء" لوحده، أفقاً نظرياً جديراً بالتأمل المنهجي والمساءلة النقدية، لما يمكن أن ينطلق منه ويفضي إليه على ضوء مجموعة من القضايا المعرفية والفكرية والثقافية والأنثروبولوجية، باعتبار الصحراء فضاءً جمالياً شغلته العديد من التعبيرات والتمثيلات المادية والرمزية في مجمل الممارسات الفنية ومنها السينما. أما موضوع "شعرية الفضاء"، مرتبطاً بالصورة وبموضوع "السينما والصحراء"، فإنه المدخل النظري - المنهجي - النقدي، الذي نستطيع على ضوئه ومن خلاله اقتراح جملة تصورات لاستعادة جملة من المتون السينمائية التي استوحت فضاء الصحراء ودفعت به إلى الشاشة وإلى احتمالات المشاهدة والمتعة والفرجة والتلقي، وتمثل جملة متخيلات أسطورية وخرافية وملحمية وتاريخية وثقافية، اخترقت سينما الفارويست إجمالاً بالنسبة إلى السينما الأمريكية بقدر ما اخترقت سينما الخيال العلمي أو السينما التاريخية وسينما المغامرات أو سينما الحركة العالمية، دون أن يغيب عنا ارتباط جزء كبير من السينما الأفريقية بالصحراء من منظور ثقافي محدد، أساسه إبراز الهوية والفردية في أغلب النماذج، بما في ذلك نماذج سينما الموقف المتولدة عن القناعة الوجودية بضرورة الالتزام ونقد الآخر، الآخر

المستعمر بالأساس، ثم هناك نوع من السينما التاريخية والسينما التي تشغل الدين حيث يبرز فضاء الصحراء كمكون ثقافي - جمالي، ومن ذلك نماذج من السينما العربية من خلال أفلام ارتبطت بظهور الإسلام إلى جانب أفلام استعادت المتخيل الجاهلي من خلال شخوص محددة كعترة بن شداد، على أن فضاء الصحراء، انطلاقاً من كل ما أشير إليه، بقدر ما يمكن اعتباره إطاراً جمالياً تشكيمياً، بقدر ما يمكن، في نفس الآن، أن ينظر فيه باعتباره علامة ثقافية، ترتبط بسنن خاص يكاد يكون أيقونياً من حيث المرجعية والتأثير في تصور الكائن "الصحراوي" في علاقته بذاته وبيئته ومحيطه وممارسته وتعبيراته وتمثلاته وذاكرته.

من ثم: يحتاج موضوع "السينما والصحراء" إلى صياغة نظرية مقابل موضوع "شعرية الفضاء" مرتبطاً بـ "الصورة" وإلى صياغة نقدية تكمل الصياغة الأولى وتساندها لمعرفة حدود المفهوم - المفاهيم، خاصة مفهومي "الشعرية" و "الفضاء"، ومعرفة تشكيلات الصورة السينمائية التي تندرج ضمن نظام البناء والدلالة والرؤية مجتمعة لاقتراح صيغة التواصل والتلقي بين المتن السينمائي، الفيلم - الأفلام، وبين المشاهد - المتفرج - المتلقي وفق معايير عملية التلقي المركبة التي يندرج فيها النفسي والاجتماعي والثقافي والفكري والوجداني والسلوكي والأخلاقي وغير ذلك.

<http://Archivebeta.sakhr.it.com>

الصحراء لغوياً هي "الأرض المستوية في لين وغلظ"، ويضيف اللسان: وقيل: الصحراء هي الفضاء الواسع، ولا نبات فيه، حسب ابن سيّدة. والصحراء من الأرض: مثل ظهر الدابة الأجرد، ليس بها شجر ولا إكام ولا جبال ملساء ويقال أيضاً: أصحّر المكان إذا اتسع، وأصحّر الرجل: إذا نزل الصحراء، وأصحّر القوم إذا برزوا إلى فضاء لا يواريههم شيء - وهكذا يقودنا المدخل اللغوي إلى الخروج بقناعة دلالية أولى هي أن الصحراء أصلاً مكون جغرافي يؤسس للاختلاف بين عالمين: عالم الألفة مقابل عالم الوحشة والعزلة مما يدعو إلى اعتبار الصحراء، من حيث الاختيار الفني الجمالي كما في السينما أو حتى في التشكيل والموسيقى والغناء والرقص أحياناً، هو اختيار قصدي لإبراز الخصوصية والتفرد، ولعل هذا هو ما يربط بين الصحراء والشعر الجاهلي عموماً من خلال نصوص محددة كالمعلقات وكذلك نصوص الشعراء الصعاليك، دون أن ننسى شعر شعراء البادية من العصر الأموي.

في مدخل لغوي آخر يقارب مدلول الصحراء مجازاً آخر هو اللون حيث يقال: الصَّحْرَةُ حُمْرَةٌ تضرب إلى غُبرَةٍ (رجل أصحمر، امرأة صحراء)، والأصحمر من في رأسه شقرة، كما يقال: اصحاراً التَّيَّبَ اصحيراً أخذت فيه حُمْرة ليست بخالصة، ثم هاج فاصفر. ويقال أيضاً: اصحار السبل بمعنى احمر، ويقال: أتان صحوراً، فيها بياض وحُمْرة. ومن ثم: يتحول المعطى الجغرافي (الصحراء أرض مستوية، لا نبت فيها) إلى معطى يتجاوز حدود المكان الفيزيائي إلى وجود حسي - إدراكي، قوامه الوعي الذاتي الخاص في تصور الصحراء بمكونات أخرى غير المكان وحده. الصحراء، في هذا المنحى، مقوم من مقومات النسق الثقافي في امتلاك الهوية وفي الانتماء إلى الفضاء بمعناه الفلسفي - الوجودي الميتافيزيقي الذي يقرب مدلول الصحراء من تشكل الوعي بالعالم، ويقربه أيضاً من إدراك التفاريق الخاصة بحياة الإنسان وهو يعيش الصحراء ويحيها كمجال للممارسة الاجتماعية والفنية مما يجعل "ثقافة الصحراء" ثقافة رهينة بما توفره من وسائل تختلف أفقياً وعمودياً عن وسائل "المدينة" التي عرفتها ثقافة المدن، تمثل بهذا بالثقافة العراقية القديمة في ما بين النهرين والثقافة الفرعونية والثقافة العربية القديمة أيضاً مع مراعاة امتدادات هذه "الثقافات" في الوقت الراهن في أغلب بلدان العالم العربي، دون أن تغيب عنا أيضاً "ثقافة الصحراء" في أمريكا الشمالية وأمريكا الجنوبية وفي بعض بلدان آسيا كالصين مثلاً. وقد اتخذت هذه الثقافة في سينما الويسترن، بالنسبة إلى أمريكا، سنداً لمنحليها كما في أفلام رعاة البقر.

2. مقاربات

اقتحمت الصحراء مجمل التجارب السينمائية في العالم، وفي مقدمتها السينما الأمريكية التي ارتبطت بموضوع الصحراء بين المحتل والهنود الحمر. وإذا كانت مجمل الأفلام الأمريكية، في هذا المنحى، قد اكتفت باتخاذ الصحراء إطاراً فنياً مجرداً بالمعنى التزييني الذي لا يتجاوز، في الغالب، شرطي الإغرابية والأتنوغرافية، فإن نماذج أخرى، في متواليات السينما الأمريكية نفسها وفي نماذج من السينما في مناطق أخرى، جعلت الصحراء أفقاً رمزياً - ثقافياً وإن لم تحضر الصحراء حضوراً فعلياً، من ذلك فيلم "صحراء بيكال" للمخرج ليوجوانون (فرنسا/ إيطاليا، 1957)، أو فيلم "الصحراء الحمراء"

للمخرج ميكيل - أنجيلو أنطونوني (إيطاليا/فرنسا، 1964): الأول يدور حول إنقاذ فتاة من الدّعارة، والثاني حول نبذ مجتمع الاستهلاك.

هكذا يمكن الحديث عن نوع من البلاغة الثاوية في سينما الصحراء والمتلبّسة بالخطاب داخلها من خلال مجمل علاقته التركيبية والدلالية مع موضوعات مختلفة أو محدّدة تتجاوز حدود المعطى الجغرافي الذي أشير إليه في التأطير العام، وذلك من أجل اقتراح صياغة جديدة لما قد نسميه شعرية السينما فقط، سواء الشعرية التاريخية التطورية التي تبحث في التجنّيس وحده أو الشعرية البنيوية من حيث مقارنة الشكل ومقاربة الخطاب السينمائي باعتباره خطاباً تخيلياً ينطلق من مادة قائمة سلفاً هي الكتابة السينمائية، مقتبسة أو محوكة أو مستتبّة، ثم يراهن بعد ذلك على تأشير سيميولوجي - سيميائي على مستوى الصناعة الإخراجية، وتترتب عن ذلك، ضمناً، صيرورة توصيف وتفسير وفهم وتأويل تتساند فيه ثلاثة متخيلات هي: متخيل المادة السينمائية ومتخيل الإخراج ومتخيل المتلقي انطلاقاً من هيكلية بناء الفيلم الثلاثية بدورها: ما قبل الفيلم، الفيلم، ما بعد الفيلم، شأن الخطاب السينمائي في هذا الشأن شأن أي خطاب تخيلي، بدءاً بالخطاب الأدبي، في الشعر والقصة والرواية والمسرحية، وانتهاءً بالخطاب الإشعاري مثلاً من حيث بلاغة الإيحاء وبلاغة المجاز، بالنسبة إلى خطاب "سينما الصحراء"، لأن فضاء الصحراء مجاز وليس كناية متكلسة.

هذه لحظة أولى، أما اللحظة التالية فتتعلق باستخلاص مكون فضاء الصحراء لإدراك عناصره انطلاقاً من علاقته بالمحكي وبالشخص والأحداث ووصولاً إلى بعده التشكيلي في تأطير هذا المحكي بالذات في حدود ما يقترحه الإخراج. وفي هذا الإطار يقترب مدلول فضاء الصحراء لغوياً من مدلول الفضاء عامة بالمعنى الشكلي وبالمعنى الدلالي، وهذا كفيل باستدراج الشعرية كعلم جمالي وكنظرية تحليل وكمنهج مقارنة بحسب طبيعة الفيلم وشكله وجنسه، لأن الأمر لا يتعلق بالفيلم الطويل أو الفيلم القصير أو الفيلم المتوسط، بل أيضاً بالفيلم التسجيلي والفيلم الوثائقي، حيث تتخذ الصحراء صيرورة سيميائية أخرى، تمثل لذلك بالنماذج التالية:

- "صحراء الخوف" (و. م. أ، راوول ولش، 1951): صور جميلة للصحراء من خلال قصة حبّ وثار.

- "صحراء التتار" (إيطاليا، فاليريوزورليني، 1976): موضوعة الرتبة، تحضر فيها الصحراء شكلياً.

- "نصر الصحراء" (إنجلترا، روي بولتينغ، 1943): وثائقي، صحراء شمال أفريقيا بعد معركة العلمين.

- "صحراء حية" (و. م. أ، جيمس ألكار، 1953): وثائقي يصور حياة الصحراء القاسية.

مقابل هذا المتن السينمائي خارج مدارات السينما بالمعنى العام يمكن الحديث عن سينما الصحراء التي تتخذ فضاءها أو فضاءاتها منطلقاً للهوية القلقة بالمعنى الخاص، وفي هذا المجال تحضر سينما الهوامش بشكل حاد كما تمثل ذلك السينما الأفريقية أو السينما العربية. ولن نجانب الصواب حين نشير إلى أن السينما المصرية كانت هي الأسبق في اتخاذ فضاء الصحراء خلفية لمعمارية أشكال متعددة من الأفلام التاريخية والدينية والعاطفية بحكم المادة الحكائية التي استُرفدت إما من أخبار ما قبل الإسلام أو بعده، كما تجسّد ذلك عدة أفلام سبقت فيلم "الرسالة" لمصطفى العقّاد (1976)، وباستثناء هذا الفيلم، فإن أغلب النماذج والتي سبقتّه منذ أواسط الخمسينات اتخذت فضاء الصحراء مجالاً للحكي فقط ولم تتجاوز حد الاحتكام إليه بشكل صوري يكاد يكون أيقونياً أجوف، ولأن فضاء الصحراء ظل كذلك فإن مجمل المتن الفيلموغرافي المصري لم ينج من حشد صور صحراء غمطية: إبل، خيام، بدو، تطريب، حبّ عذري، صراع أخلاقي مشحون بقيم متعالية أفقية كالشجاعة والبطولة والشّار، ولا ينفلت من هذا الجنوح إلى القالبية غير فيلم "المومياء" لشادي عبد السلام (1969) الذي تمكن من جعل بعض مكونات فضاء الصحراء علامات دينامية في تشييد متخيل الحكاية بكل أبعاده النفسية والثقافية، بل الفلسفية أحياناً حين نفكّر في شعرية الفضاء وبلاغة الحكي والصورة مرتبطتين بميتافيزيقا الوجود بصدد مرّسة الفيلم: الكائن في مواجهة الذات والآخر وما بينهما من تقاطعات مادية ورمزية على إيقاع التحولات الحضارية والثقافية والفكرية والأيدولوجية والسياسية التي توالى على امتداد القرن العشرين وهو يكرس، بعد عصر النهضة وعصر الإصلاح وعصر الأنوار ثم الثورة الصناعية، قضايا فلسفية كالتنبؤ والعزلة والاغتراب

من ثم : نفترض أن هناك ثنائية ضدية تحفل بها " سينما الصحراء " حين يتعلق الأمر بشعرية فضاء الصحراء ، ليس لدى السينمائيين العرب وحدهم ، بل لدى أغلب السينمائيين في العالم منذ أن اختركت الصحراء أشكال الحكيم السينمائي ، في أمريكا الشمالية أولاً ، ثم في سينما الهوامش والأطراف كالسينما الأفريقية حيث تحضر الصحراء بكثافة ، خاصة في سينما ما بعد الاستقلالات ضدّاً على السينما الكولونيالية التي اكتفت بالاستعراض النمطي لفضاء الصحراء ، شأنها في ذلك شأن نماذج من السينما الأمريكية التي جعلت هذا الفضاء مجرد غطاء لمتخيل عجائبي سحري من خلال الإحالة على شخص ألف ليلة وليلة وشخص الخرافة العربية : السندباد ، لص بغداد ، علي بابا والأربعون حرامي ، شهرزاد ، وكذلك من خلال الإحالة على تاريخ ملاحقة الهنود الحمر في صحراء أريزونا ونيثادا .

الثنائية الضدية التي نود الإشارة إليها هي التماس فضاء الصحراء في حدّ ذاته ومن أجل ذاته فقط لضمان فرجة مثالية وتكاد تكون رومانسية ، مجردة وجافة ، وفضاء الصحراء باعتباره حافزاً سردياً يتحول إلى عامل سيميولوجي - سيميائي في مقاربة متخيل الفيلم ، وتلك حالة نادرة حين نسعى إلى تأسيس نسق معرفي بالاستناد إلى رهانات الشعرية عامة ورهانات شعرية الفضاء في السينما بالخصوص مقترنة بالبلاغة والسيميائيات : إنه نسق خصب ويحتاج إلى مزيد من التفكير النظري - النقدي انطلاقاً من متن سينمائي محدّد يراهن على إشكالات المفاهيم الشعرية والبلاغية والسيميائية من جهة ويستدرج مفاهيم القصيدة والمتخيل والتمثيلات باعتبار جدلية التلقي في تصور نظام الخطاب السينمائي ، وعلينا ، في هذا الاتجاه ، أن نعيد عدة أسئلة إلى الواجهة منها الأسئلة المنهجية التقليدية من قبيل : كيف نحلل الفيلم ؟ ما خصوصيات التحليل الفيلمي ؟ إلى أي مدى يمكن اعتبار اللغة السينمائية لغة ؟ ما الفرق بين الدال والمدلول في السينما ؟ وتأتي بعدها الأسئلة النظرية : هل يمكن الحديث عن " شعرية " خاصة بالسينما أم يتعلق الأمر بشعرية مجهرية (ميكرو شعرية) تقع تحت مظلة الشعرية التاريخية والبنوية الكبرى على غرار شعرية المسرح والتشكيل والإشهار ؟

إنها أسئلة ملحة وتفرض نفسها بنفس حدة " شعرية الفضاء " وفيها شعرية فضاء السينما التي تعتبر ، في تقديرنا وانطلاقاً مما سعيينا إلى مقارنته بأنجاز ، شعرية مفتوحة على التوصيف والتفسير والفهم والتأويل مع ضرورة الاستئناس بما اقترحت ، تقترحه اللسانيات

والسرديات والسيمباليات حين تعتبر مقارنة أي متن في مجال السينما قراءة تعاقدية مع مادة الفيلم ومع متخيله بالمعنى المادي والرمزي معاً بغض النظر عن شكل الفيلم وعن جنسه وتصنيفه وموضوعيته. وحين نُفكر في شعرية فضاء الصحراء، فإن الذي يلوح في أفق التحليل هو التمييز بين شعرية هذا الفضاء كدال، أي كمنظور جمالي، وشعرية كمدلول، أي كموضوعية، وحينئذ يتحول الفضاء إلى صورة شعرية بمعنى ما على غرار ما نجده من صور شعرية في تعبيرات أخرى تتم عن طريق اللغة وعن طريق الصوت والإيقاع وعن طريق اللون وهذا ما تسعى إليه أغلب الشعرية حين تتجاوز الشعرية التقليدية، وتتميز شعرية الصورة في هذا السياق بكونها بدورها أيضاً تحتاج إلى رسم حدودها بالنسبة إلى الخطاب السينمائي أو حتى بالنسبة إلى الخطاب الإشهاري مثلاً أو خطاب الملصق والكاريكاتور والتحقيق الصحفي والقصة المصورة.

الصورة، كما نعلم، هي بمثابة سند أو حامل، وفي المجال السينمائي ذات خصائص تقنية عالية، لها وظائف محددة منها إبراز حيثيات الحدث من خلال متواليات السرد السينمائي المتلاحقة بحيث لا يمكن عزلها عن نسج الصور الأخرى إلا حتى اعتبرناها صورة بلاغية خاصة بمضمون ما يقتضي تحديده خصوصيته في مرسلته الفيلم على أساس من قصدية الإخراج ومن مساهمة المتفرج - المشاهد - المتلقي في تفعيل هذه القصيدة وتحيينها وفق قوانين أفق الانتظار والأثر. الصورة أيضاً. في حالة السينما وفي غيرها، صورة ذات بعدين: بعد أول، مادي، وبعد يأتي بعده مترتباً عنه يمكن اعتباره بعداً رمزياً نظراً لأنه غير حاضر حضوراً مكشوفاً في البعد الأول. من ثم: تتعدد إمكانات تحليل الصورة السينمائية وتتعدد إمكانات تحليل صورة - صور الفضاء، كما تتعدد إمكانات تأويلهما. وبهذا المعنى تحتاج صورة الفضاء في متواليات الخطاب السينمائي، باعتباره مركبة كبرى، إلى شعرية خاصة هي شعرية قوانين إنتاج بلاغة التعبير السينمائي. فالصورة السينمائية لا "تكلم"، بل "تخاطب" لتقول عن طريق لغة مشفرة (مسننة) هي لغة العلامة البصرية مشبعة بالحركة والصوت والضوء واللون والمعنى الجمالي، هذا إذا تعاملنا معها حرفياً، أما إذا ربطناها بحكاية الفيلم، بسرده، بنظامه العام، فإنها تترهن، كما في حالة صورة الفضاء - الفضاءات، بالزمن وبالشخص والحدث والمنحى الدرامي كما هو الشأن في الفيلم السردى، لأن حالة الفيلم الوثائقي والفيلم التسجيلي شأن آخر.

تحدد شعيرية الفضاء في السينما، بناءً على ما سبق، انطلاقاً من قناعة أن أمكنة الحكاية الفيلمية أمكنة مجردة قد نعرفها ونهتدي إليها جغرافياً أو فيزيائياً، لكنها تتحول إلى فضاءات حين تنتقل من درجة أولى في التدليل إلى درجة ثانية في الدلالة: التدليل قائم في الصياغة التقنية للصورة أما الدلالة فمحكومة بوظائف تقدمها الفضاءات نفسها في منح مرسله الفيلم قدرة التخيل على أساس من التوسيم: أصوات، موسيقى، أشياء، ألوان، إنارة، لباس، تعليق، حدث. ولا يخرج فضاء الصحراء في السينما عن هذا البرنامج أو هذا السيناريو في جعل مرسله الفيلم مرسله لا تكتفي بما يُسرد بل تربط ذلك بما يُرى وما يُسمع وما يُدرك. لماذا نتحدث إذن عن شعيرية الفضاء، وعن شعيرية فضاء الصحراء في السينما، فقط، ولا نتحدث عن جماليات الصورة السينمائية وعن جماليات الفضاء السينمائي وعن جماليات فضاء الصحراء ليس في السينما فقط. بل في تعبيرات "كتابات" أخرى؟



3. خلاصات

على ضوء ما سعيننا إلى طرحه يمكن أن نجمل خلاصات هذا العرض في الملاحظات التالية:

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

أ- تحتاج صورة الفضاء في مجال السينما إلى عدة نظريات وعلوم ومناهج، والشعيرية وحدها لا تكفي. بل إن هذه الشعيرية متى وُجدت في حاجة إلى بلاغة الصورة وإلى سيميائية الصورة وإلى أنثروبولوجية الصورة أيضاً باعتبارها علامة داخل نسيج من العلامات التي تتمفصل بين الظاهر والخفي، بين المعلن والمسكوت عنه حيث التمثيلات والاستحضارات، وحتى حين نتحدث عن شعيرية الفضاء في السينما، وعن شعيرية فضاء الصحراء، فعلينا التمييز بين الشعيرية كمظهر عام و"الشاعرية" كدرجة انزياح.

ب- ليس هذا المطلب النظري-المنهجي المذكور قبل قليل بل أيضاً مطلب الانتقال من التأويل، تأويل صورة الفضاء في السينما وصورة الفضاء الخاص بالصحراء، إلى نوع من الهيرمينوتيك الخاص بما وراء الصورة السينمائية على مستوى المرجع والثقافة واللاوعي الجمعي انطلاقاً من سياقات مرسله الفيلم الذي يستوحي الصحراء كانتساب إلى عالم

رمزي، ملحمي، تواجدي، أسطوري، خرافي، لأن فضاء الصحراء يظل دائماً فضاء مجهولاً وليس بالضرورة فضاء نقيضاً لعالم آخر يختلف عنه، لأنه عالم قائم الذات.

ج- هل يمكن اعتبار فضاء الصحراء "وثيقة" بهذا المعنى؟ لا نقصد بمفهوم الوثيقة هنا ما يقصد في علم التاريخ أو علوم النصوص إجمالاً، وإنما قابلية مقارنة المتون السينمائية، بغض النظر عن أشكالها وصيغها ومظاهرها ومكوناتها، لأن تقارب من منظور أنها أعمال فنية مفتوحة تسمح ببناء تصورات عن مضامينها التاريخية والسوسيولوجية والثقافية على ضوء مجمل المناهج والعلوم والنظريات التي تتحرك في حقول الدراسات الإنسانية. ومن شأن فضاء الصحراء في هذا الاتجاه أن يمدنا بعناصر للتفكير في إنسان الصحراء وعوالمه المختلفة والممكنة.

ويظلّ هذا الفضاء فضاءً أركيولوجياً بامتياز، لأن الصحراء جسد يمارس غوايته في السينما كما يمارس ذلك في غير السينما، في التشكيل والصورة الفوتوغرافية والموسيقى والغناء والرقص والأدب، وعلينا، في هذا المنحى، أن نربط هذه الغواية بكل تجلياتها: غواية المتعة، غواية اللذة، غواية الإيروتيك المتمنعة، ثم غواية التلقي في النهاية.

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

الصحراء والسينما ذباب بيرطولوشي

حسن بحراوي

عندما نتأمل العلاقة بين الصحراء والسينما سنجدنا أمام مفارقة غريبة تأهل المشهد الثقافي والفني المغربي: كثير من الصحراء وقليل جدا من الإبداع حول الصحراء.

في عموم الإبداع المغربي تلبدوا هذه العلاقة باهتة وفي أختلن الأحوال ملتبسة وتعيش أزمة وعي شقي . .

ولعل السبب في ذلك أن الصحراء، كفضاء وكمفهوم، تعيش فريسة ثنائيات ضدية تفعل فيها فعلا انقلابيا . ففيها يتشخص على التوالي أو بالتناوب الثبات والتغير، الهدوء والزوبعة، الجفاف والسيول، الواحة والقفار، حر النهار وصقيع الليل، أرض الرسائل وبؤرة العصابات، قهر الأجنبي ومصاحبة المغامرين . . .

في الأصل كانت الصحراء منجبة للإبداع على الدوام، في الماضي أعطتنا الشعر الجاهلي من الصعاليك إلى متغزلي عصر بني أمية، وفي الحاضر أعطتنا أفلام رعاة البقر من جون واين إلى أشرطة السباغيتي . .

في الوقت الراهن كفت الصحراء عن أن تكون ملهمة للمبدعين . . يشاكسونها فتقهروا رادتهم وتسخر من فضولهم . . قلة من هؤلاء أفلت من هذه اللعنة .

أحد هؤلاء كان هو المخرج الإيطالي بيرناندو بيرتولوشي .

بعد أن فرغ من فيلمه الكبير آخر الأباطرة الذي رفعه إلى قمة المجد، شرع يفكر بتأثير من نقاشه مع طاقمه الفني أن ينقل عدسته من شرق آسيا إلى غرب الصحراء الإفريقية . ووقع اختياره على الأمريكي المخضرم بول بولز ليخرج روايته شاي في الصحراء .

العنوان مثير للمخيلة، وموضوع الصحراء شديد الإغراء، والكاتب كائن غرائبي اختار أن يعتزل في طنجة منذ فترة شبابه هروبا من الحضارة وبحثا عن الفرح المجهول . .

كان بولز قد باع حقوق هذه الرواية لمنتج إيطالي اشتراها منه بشمن بخس أيام الشباب ولم يتهيأ لأحد السينمائيين أن يغامر في إخراجها ربما بسبب لعنة الصحراء ذاتها . .

ومع أن أحداث الرواية تجري في الصحراء الجزائرية فإن بيرتولوشي اختار، لأسباب أمنية ولوجيستية، أن يصورها في صحراء جنوب المغرب . .

تدور أحداث الرواية حول حكاية تيهان، مثل كل حكايات الصحراء: زوجان أمريكيان وصديقهما يقررون المغامرة في اجتياز الصحراء دون أن يحسبوا العواقب . وبعد لقاء طنجة الدولية التي بهرتهم بثاقفاتهما وطابعها الكوسمبوليتي سيتوغلون في أعماق الصحراء . .
<http://Archivebeta.Sakhril.com>

يصور بيرتولوشي بعمق وشاعرية ذائقة إنسان الغرب وهو في قبضة الزوبعة بالمعنيين الأدوات والرمزي . . حيث تختلط مشاعر القلق والحيرة والصراع واليأس . .

يموت الزوج بالحمى وتقع المرأة في قبضة رجل من الطوارق يضمها إلى حريمه الكبير . . تستلذ لحظة الاسترقاق لبعض الوقت ثم تفرق في الكآبة وتبكي الضمير . . تمارس الجنس على الكثبان الرملية وترتشف شاي الصحراء تحت أشعة الشمس المحرقة . . وتنتظر الخلاص الذي سيأتي أخيرا بنقلها إلى مستشفى الراهبات بطنجة .

تنتهي الرواية والفيلم بالعودة إلى الجذور . . إلى أمريكا وقد نفذ الفضول إلى استكشاف المجهول، وانتصر غموض الصحراء على بياض الإنسان الجديد . .

الآن أصل إلى الذباب . ذباب بير طولوشي .

كان بير طولوشي وقبله بولز يملكان صورة عن الصحراء باعتبارها بؤرة للتفيه والتفسخ . يجلس شخوص الفيلم في مقهى أهلي في قرية صحراوية معزولة . ما يميز المشهد . مشهد الجماعة في المقهى ومحيطه ، هو كثرة الذباب الذي يملأ فضاء المكان . ولكن بير طولوشي لم يجد ذبابا يذكر في المقهى ولا في القرية كلها وأسقط في يده . .

لتحقيق هذا المشهد ، كما يراه المخرج وقبله المؤلف ، سيهتدي بير طولوشي إلى إقناع منتج باستيراد كمية هائلة من الذباب بواسطة مؤسسة إيطالية . .

بعد أسبوع ستصل شحنة الذباب عبر الطائرة ، حيا من فضلكم ، ويتم تصوير المشهد إياه بتكلفة إضافية لم تكن في الحسبان . جمع بير طولوشي وفريقه أدواتهم وآلياتهم وغادروا المكان إلى غير رجعة . وبقي الذباب الإيطالي هائما على وجهه في القرية الصحراوية المتكشفة بدون سند أو مأوى . .

والى اليوم ما يزال الزائر لتلك البقاع يصادف على أرصفة المقاهي وساحات الأسواق الأسبوعية نماذج من ذباب بير طولوشي ، أشقر اللون وأخضر العيون ، ويرطن بإيطالية مخلوطة بلهجة الصحراء ، هو كل ما تبقى من ذكرى شاي في الصحراء .

شعرية الصورة والفضاء عند داود أولاد السيد في فيلم "باب لبحر"

عمر بلخمار

عديدة هي الأفلام التي وظفت الفضاء الصحراوي داخل المغرب وخارجه، وارتأيت أن أتناول موضوع هذه الندوة من خلال قراءة في الفيلم المغربي "باب لبحر" (طرفاية) للمخرج داود أولاد السيد الذي أنجزه في سنة 2004 لأنه فيلم صحراوي بفضاءاته من بدايته إلى نهايته، وهو من إنتاج مشترك بين بعض المؤسسات والشركات من المغرب وفرنسا. كتب السيناريو والحوار لهذا الفيلم يوسف فاضل، وشاركت فيه مجموعة من الممثلات والممثلين المرموقين من بينهم ثورية العلوي، فاطمة ماه ماه، نعيمة إلياس، محمد مجد، محمد بسطاوي، محمد خبي، بنعيسى الجيراري. تجري أحداث الفيلم بالجنوب الغربي المغربي في قرية صغيرة صحراوية بطرفاية، وتتناول هذه الأحداث خلال تسعين دقيقة محنة شابة مجهولة الهوية تدعى "مريم"، قدمت من بعيد إلى هذه القرية في محاولة للقيام بهجرة سرية إلى "لاس بالماس" بجزر الخالدات، وهو أمر سيدفع بها اضطرابا إلى معاناة أشخاص من مختلف الطباع، وسيعرضها لمختلف أنواع المضايقات والابتزاز والمعاونة. اخترت هذا الفيلم لكونه ينسجم كليا مع موضوع هذه الندوة، وهو بالمناسبة أول فيلم مغربي تناول موضوع الهجرة السرية انطلاقا من جنوب المغرب، بل إنه أنجز قبل انطلاق عمليات الهجرة السرية من الجنوب المغربي في اتجاه جزر الخالدات، أي قبل تشديد

الحناق على المهاجرين السرين في المناطق الشمالية .

المخرج داود أولاد السيد عشق الصورة الفوتوغرافية ومارس فن التصوير الفوتوغرافي قبل أن يلج الميدان السينمائي ، وهو أمر أهله للاهتمام بالصورة السينمائية وتطعيمها باللمسات الفنية والتقنية شكلا ومضمونا مثل ما هو ملموس في كل أفلامه القصيرة والطويلة ومن ضمنها فيلم " باب لبحر " الذي أثنى من بدايته إلى نهايته بصور شاعرية تشبه اللوحات التشكيلية أحيانا ، صور جميلة بقبح وسحر وبؤس مضمونها ، معبرة بصمتها وعمقها ، جميلة بألوانها وأشكالها وبكيفية تأطيرها وتنوع زوايا التقاطها . الصورة في هذا الفيلم معبرة عن نفسها دون حاجة إلى موسيقى أو مؤثرات صوتية باستثناء بعض النغمات والهمسات القليلة والهادئة التي تنسجم مع مضمونها وأجوائها ، هي صور واقعية طبيعية ، ثابتة أو متحركة ، هادئة أو صاخبة ، مضاءة أو مظلمة ، صور ممتعة تتيج للمشاهد فرصة التأمل فيها بفضل الإيقاع الذي تتوالى به .

المعروف عن المخرج داود أولاد السيد أيضا أنه يولي اهتماما خاصا بشخصيات أفلامه من الناحية النفسية والاجتماعية ، يحاول الغوص في أعماقها ومحيطها لإبراز معاناتها ، وهو ميال إلى الشخصيات البنية والمهمشة التي تصارع بمختلف الوسائل من أجل مواصلة العيش ، ميال كذلك إلى الفضاءات الشعبية المهمشة والهامشية ، ولكنه غير ميال إطلاقا إلى الشخصيات والفضاءات الراقية . وقد بقي داود أولاد السيد في فيلم " باب البحر " وفيا لطابعه السينمائي ومنسجما كامل الانسجام مع ميولاته ، إذ جعل من قرية صحراوية صغيرة ونائية فضاء أساسيا يشارك هو أيضا من أول لقطة إلى النهاية في بطولة هذا الفيلم ، وهو فضاء شاعري يحرك أحاسيس المشاهد بأفقه البعيد وأراضيه الرملية الشاسعة ، بنهاره المشمس ولياليه المظلمة الداكنة ، فضاء جاف معزول ومطوق بالرمال تقل فيه الكائنات النباتية والبشرية والحيوانية ، تتناثر فيه هنا وهناك بعض الأسوار والأطلال وبعض المساكن الشعبية البسيطة القليلة القديمة التي جعل منها المخرج في فيلمه لوحات فنية جميلة بألوانها التي يغطي عليها اللون الأزرق الصحراوي ، بجدرانها الصامدة في وجه قسوة العيش والظروف الطبيعية ، بأشكال أبوابها ونوافذها وأقواسها ، فضاء جميل بشاطئه الأطلسي الجنوبي وبالسيارات القليلة التي تنير الظلام ليلا وتخرق الرمال للوصول إليه نهارا . ولم يفت أصحاب هذا الفيلم أن يظهروا الجمل في إحدى اللقطات كرمز

للصحراء ، ولم يفهم أيضا أن يربطوا حاضر هذا الفضاء بماضيه من خلال الإشارة بواسطة جهاز التلفاز إلى الاستعمار الاسباني . يمكن القول إن الفضاء الصحراوي لم يكن ضرورياً لتوعية الموضوع المتناول ، ولكنه أعطى للفيلم نكهة خاصة مختلفة عن ما هو مألوف في الأفلام الأخرى التي تناولت موضوع الهجرة السرية ، ويمكن القول إن الصورة والفضاء في هذا الفيلم يبدوان أكثر قوة وأكثر حضوراً بشاعريتهما من أحداث قصته التي لا تخلو هي أيضاً من إثارة وصراع درامي . المخرج داود أولاد السيد توفق عبر الصورة الجميلة في جعل المشاهد يغوص في هذا الفضاء الصحراوي الشاعري الخلاب كي يكتشفه ويتمعن فيه ويستمتع به ، ولكنه اكتفى عن إرادة أن يجعل من هذا الفضاء في فيلمه مجرد "ديكور" ومحطة عبور ، لم يهتم بالجانب الثقافي للصحراء لأن ذلك ربما لا يهمه ، ولم يتقيد مثلاً بلباس أهلها ولهجتهم وعاداتهم وحسن ضيافتهم وغيرها من الخصائص التي تشكل الهوية الصحراوية ، كما أن جل المشاركين فيه أو ربما كلهم ليسوا من أبناء الصحراء ، بل قدموا من شمالها ليشخصوا في الفيلم أدواراً قد تثير حساسية المواطن الصحراوي بذريعة تدنيس المكان ، قدموا إليها ليس من أجل جمالها الأخاذ وسحرها فقط ، بل من أجل خلوتها المتوحشة وشساعتها وقسوة العيش فيها أيضاً بهدف الزيادة في حدة المعاناة والتيه والمصير المجهول عند بطله الفيلم ، وكل هذا في انتظار تحقيق الحلم الذي يسكنها بالهجرة سرى إلى عالم أفضل متمثل في جزر الخالدات ، انطلاقاً من الفضاء الصحراوي الذي يشكل في الفيلم مجرد بوابة لتحقيق هذا الحلم الذي سرعان ما سيتحول في النهاية إلى سراب .

الصحراء والسينما فضاء التيه، فضاء الكشف

مبارك حسني

لا مرء في أن الواقع سابق على الفن . وعندما يدرك الفن الواقع ويأخذ منه مادته التخيلية، يصير هذا الأخير واقعا فنيا إن صح التعبير، يتم تجاوزه أحيانا بشكل كبير، كأغما موشور الفن يعاود خلق مكونات الواقع ضمن تصوره الخاص، وبأدواته الخاصة. ويتجلى هذا المعطى العلائقي بالنسبة للفن السابع وهو ينقل فضاء الصحراء إلى الشاشة الكبرى. لأن الصحراء ببساطة شديدة فضاء الممكنات المستحيلات كلها، وبالتالي فهي فضاء التحدي السينمائي بامتياز.

لأن الصحراء من منظور مرثي مكتسب عبر المشاهدة والاطلاع قد تلخص في أوصاف ثلاثة، هي: شموخ الصمت، براءة النور، عري الامتداد، وبالتالي تجد السينما نفسها في تحدي ملء فضاء صامت وممتد وعار يسود فيه نور خاص به منبعه الشمس أو المكان في حد ذاته. أي ملؤه بالحركة وبالحكاية، وهما كما يعرف الجميع عصب الفنون السابع الذي دأبت على ترسيخهما منذ الظهور الأول لها قبل أكثر من قرن من الزمان.

وبما أنها مجال للسر المفترض والصمت والنور، أي للغوص الفني المرغوب، استرعت الصحراء مخرجين، حاولوا الاقتراب منها للقبض على هذا السر المحتفي وراء ما تبديه عبر

الحديث عن حكاية الإنسان في الصحراء . لأن الذي يكمل الغرابة هو تمكن الإنسان من خلق وجود في ظل الصحراء الصامت ، اللانهائي المنير .

كان على المخرجين ، لأجل ذلك ، أن يعيدوا خلق الصحراء في الصورة المتحركة . أي استنبات "صحراء سينمائية" ، بمعنى آخر خلق حكاية صحراوية سينمائية ، سينما تمتح من خاصيات الصحراء لحكي قصص التجارب القصية الممتزجة بالشاعرية بالضرورة التي فيها وتمنحها expérience des limites ou de découvertes ، وتجارب الكشف الباطني للذات بعد المعاشية ، من خلال أفلام لا يبدو أنها كثيرة ، وأعني الأفلام المعبرة الفنية المبدعة ، ومن بينها الفيلم الفرنسي الذي كان أغلى فيلم فرنسي في الثمانينات ، وهو من الأفلام التي ولدت من فضاء الصحراء .

"حصن ساغان" لآلان كورنو

حينما تسكن الصحراء الإنسان:

الشريط مأخوذ عن رواية بنفس العنوان للكاتب لويس كارديل ، نالت الجائزة الكبرى في الرواية للأكاديمية الفرنسية سنة 1980 . وهو من إخراج آلان كورنو أحد المخرجين المجددين ، الذين لا ينتمون لأي مدرسة سينمائية خاصة ، لكن كورنو يتميز باشتغاله على العديد من الأنواع السينمائية ، ويفضل في الكثير من الأحيان اقتباس روايات لاقت هوى في نفسه ونقلها إلى السينما . وتقود تجربته السينمائية في ذلك ، عشقه للأدب والفن الموسيقي والسينما السوداء المليئة بالتشويق .

ما يميز هذا الشريط هو حضور الصحراء فيه بقوة وبكل تلاوينها ، الجغرافية والجيولوجية والإنسانية والحياتية لساكني الصحراء الملثمين . الشريط يسرد حكاية ضابط فرنسي شاب وطموح من عامة الفلاحين ، يقرر خوض مغامرة الذهاب إلى الصحراء الكبرى المستعمرة وتحقيق الذات والعودة كي يشتري قصر سيد ، نبيل المقاطعة الفلاحية حيث نشأ وتزوج من بنت من النبلاء ، وذلك سنة 1911 .

الفيلم ، مثله مثل أشرطة الحرب أو films d'épée et de cape مليء بالمعارك وملاحم البطولة ، وقصص الحب المرافقة ، والمواجهات والعلاقات المتنافرة المحكومة بالندية أو

الحسد أو الدسائس أو الحب . أي أنه يحقق شرط الحكاية السينمائية المتعارف عليها فيمتع ويشوق . وهو بذلك يحقق المستوى الممنوح للأثر العاطفي بما هو فيلم إمتاع . وليس هذا هو الأهم .

فضاء الكشف

بموازاة ذلك ، في الشريط مستوى ثان ، مستوى فيلم كشف وتلقين ، وفيلم سفر ومغامرة إنسانية لرجل واحد عبر اختراق فضاء الصحراء من خلال نظراته هو ، لكن بما هو رجل مجرد ، تقوده الأخلاق الجندية لا غير في بادئ الأمر ، ورغبته في إرساء الصحراء صورة معادلا أساسيا للحكاية ، لكنه معادل يستنطق ما وراء الفضاء كفضاء للوقائع فقط ، أي منظورا إليها من زاوية ما تحيل به من جمال فريد ، حيث الأشياء والسلوكات ليست هي الأشياء والسلوكات العادية في نفعيتها وإجرائيتها ، تماما كما يحدث حينما ترى بمرآة الشعر منعكسة فيه وفيها . وفي سبيل تحقيق ذلك يستعمل المخرج المناظر الطبيعية المتنوعة والمختلفة ، ويبرز العادات المحلية الملتصقة بالطبيعة ، والحوارات الجانبية الموحية ، والعلاقات العابرة التي تعمق السؤال والرسائل المكتوبة .

يقول البطل شارك متاعغان (جليلواري ويناو ديوا) في رسالة إلى أخيه في أيامه الأولى بالصحراء : " كم أتلذذ بالمشي الطويل في الصحراء رفقة مبارك ، إنني أتعلم الصحراء ، كل شيء هنا جامد ، سنملاها بالحركة " ، يرافق هذا البوح جلسة في رمال لانهاية ، رفقة كأس شاي وخبز مطبوخ في جمرات تحت الرمال ، ثم ركوب الجمل ومواجهة الرمال اللامتناهية التي تمنح في صورة عامة . يقصد حركته بالطبع القادمة من مدارس الحربية .

الفيلم يسير على هذا المنوال حتى النهاية . أغلب المشاهد خارجية ، المواجهة هي بالقدر نفسه بين جيش المستعمر المكون من " spahis " الذي يغوص في الصحراء من أجل تطويع القبائل ، ومع الفضاء الشاسع الموارب المداري البسيط مظهرا ، القاسي عمقا .

وهنا يكتشف الضابط أن الحركة التي تحدث عنها وتبدو من خلال هذا الغوص في الرمال والصمت وتحت الشمس ، ومن خلال الحرب بمنطق الجندي في حرب الصحراء ، الصحراء التي ليست معطاة بل متخفية بشكل كبير فتبدوا له متحركة دون أن تبدي ذلك ،

لها حركتها التي لم يرتب وجودها في البداية ، حركة حسب ايقاعها الخاص . ولها زمنها الذي تحدده بمعزل عن الإنسان عبر وقائع متفرقة منعزلة لكن كلما حدثت تحمل بصمة المأساوي أو المدهش أو المرعب .

تسبب الصحراء في قتل جندي ملثم بالمرض أو بالعطش بعد التعب المضني فيواري في الرمال وحيدا . تحرك زوابع الريح الدائرية العاتية فتلزم الكل على التقرفص بشكل دائري والتخفي في العمامم وقتا طويلا . تجبر على صعود الكثبان السائبة وتحمل المشي حد الانهيار الكلي كما في لقطة معبرة كبرى تظهر أقدام جندي فرنسي تجر وتحفر في الرمل متعبة ومباشرة ، تعقبها قوائم جمل بالكاد ترك أثرا في الرمل بالرغم من حملاتها ، ينهار هو ويستمر الجمل في السير . وشيئا فشيئا تنمحي صورة الضابط الأنيق بالوجه الحليق فينتابه الغثيان ، ويصاب بالحُمى ويهزل . العكس هو الذي يحصل ، فالصحراء هي التي آتته بالحركة . حركة الصحراء نفثت فيه روحها . لقد فاتته ما باح به ذات يوم أحد صحراوي الأدب العالمي أنطوان دوسانت أكرز ويبري حينما قال في " الأمير الصغير " : " تجلس على كتيب رملي . لا نرى شيئا . لا نسمع شيئا . ومع ذلك يوجد شيء ما يلمع بصمت "

هكذا تتبدى الصحراء للضابط الأنيق الفضاء الذي يمكن السيطرة عليه عسكريا ، لكنها بالمقابل لا تدعه ، بل تسكنه ، وتلزمه على تغيير السلوك الأول ، وعلى البحث عن وسائل أخرى للمنافحة والاقتراب . على غرار مرؤوسه الجندي الطبيب الذي يقضي الساعات الطوال فوق برج يطل على الساعة الخارجية ، يعزف على الكمان الجهوري Vio-loncelle في أماسي بلون الشفق الذهبي ، وصار له حلم واحد يريد تحقيقه ، وهو أن يكون أول رجل يعزف على الكمان الأجهري من فوق ظهر جمل ماش ، حالما سيتحقق الحلم سيقول " أنا الوحيد في العالم " ، وستتحر بعد أن يغزوه الملل . لكن يقول له قبلا في أحد الحوارات الموحية في الشريط : " احذر من الكلام المنمق عن المهمة الحضارية لفرنسا ، وعن صوفية الصحراء وعن البحث عن تجاوز الذات " . ويحذره أيضا أمجار زعيم قبيل مغيرة الذي سيصادفه بعد أن اكتشفا طبييتيهما المشاكسة المشابهة معا " فرنسا تفكر بالخطوط والرسم ، وهنا الأمور رمال في رمال تتغير دوما لا تبقى خطوطا " قال وهو يبعثر الرمل بينما وهم معاً في لقطة مقربة داخل خيمة ، مستضيئين بالقنديل ، وحينها يصير الركوب على الجمال بالأقدام الحافية كما هي العادة أمرا طبيعيا ، ويتحول الضابط تدريجيا من

جندي إلى محارب على الطريقة الهمنغوازية حيث المعطى الإنساني هو الذي يحدد الفعل البطولي لا غير . فالتاس الذين في المقابل ، الرجال الزرق المقاومون أو المنخرطون في الجندي الفرنسية يلوحون أندادا . في رسالة إلى أبيه " هنا يقيم الناس الآخرون من خلال أفعالهم ، وليس من خلال أصولهم " . وبالتالي يقوم بما يقوم به وقد انقشعت عن عينيه غشاوة الوهم . ينقذ عبيدا سنغاليين من قطاع طرق ، يتحدى قائدا فرنسيا سفاكا ، يقطع ساق أمجار الجريح بعد إيداء لرجاله من طرف قبيلة معادية ، ويعالجه بأدوات حديدية كي ينقذه من الموت ويصنع له رجلا خشبية ، يفعل هذا بعد أن اكتشف صلابته وهو يخطط جرحا جانبيا بنفسه . تعقب الحدث إحدى أجمل اللقطات السينمائية ، ساغان وهو ملقى على البطن فوق رمال منحني كتيب رمال صفراء عاري الصدر في نور الشمس الساطعة ، وأمامه قنينة نبيذ كان أفرغها ليلا لتحمل ما فعل . لقد أتى فعلا بطوليا غير خدمة الراية الاستعمارية ، كما لو أنه اكتشف أخيرا معنى مقولة هنري ميشو حينما قال " ما أكبر سلام الصحراء ، بما أنها لم تخلق منافسا للرمال " .

ها هو قد حقق أخيرا إنسانيته ، يتقدم ويحارب ويتنصر ويفوز بقلب المجموعة ، يؤدي المهمة لكن بلا شعور بالفخر أو الاعتداد sans gloire ni fanfaronnade هو الرجل في الصحراء فقط .

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

فضاء التيه

الصحراء التي يكتشفها الضابط بعد سكوت البنادق فضاء آخر . فضاء التيه الطويل في ذات المكان بعد الاستقرار . هناك تمنحه الصحراء معنى آخر للحركة . وكما يشرح للباريسيين " كل شيء هناك عظيم ، الريح والصمت والفضاء . وهذه الكلمات تعني ظواهر بضخامة لا يمكن تلمسها إلا بمعاشيتها . الصحراء مدرسة للتجرد القصي dépouillement ، في الصحراء الناس يواجهون أنفسهم ، متحررين من كل ادعاء كاذب " . ثم يتجسد هذا التجرد عبر مشاهد المكوث الطويل في الحصن الذي أسسه ، ويبدأ بمنظر حشرات سوداء تسير في الرمل بالقرب منه مقرصا وملفوا في عباءته الصحراوية يناظر جبلا كبيرا عاريا وسط الامتداد الحار ، وحيث " النور النهاري يجعل الصمت عظيما أكثر فأكثر " حسب مقولة الروائي محمد ديب ، لشيء يحدث . الحركة " بعد السلام الفرنسي " ما يسمونه بـ

pacification، ديب حياة رتيبة، عادية، دوران زمن لا يتعرفه ويوافق سوى أهاليه الصحراويين المثلثين.

أيام طويلة من القعود في الحصن ووراءه، وحواليه، يرحل الرحل تبعا للعادة والحاجة، ويظل هو في حالة انتظار وملل وسأم وحيدا في غرفته البدوية، وبين رجاله المثلثين، يحلم بالمرأة وبالقصر النبيل. لا يبدي برما، لكن يظل. ويجد الملاذ في كتابة الرسائل مرة أخرى، "عزيزتي مادلين، أنا وحيد، لأشيء هنا"، يرافق الكتابة منظر حشرات في الصخر وخلفية خالية، وشرب النبيذ. يرى أن ليس له مكان. التيه في ظل المكان. يقول له الطبيب الضابط قبل الانتحار "أنت لا شيء، أنت ساغان، أنت كلمة لا غير". وقمة التيه أن تكون اسما وكلمة، وتلك هي عظمة الصحراء. أخيرا تنكشف له بعد الحرب، وبعد التيه.

يكتب: "مادلين، حتى هذا اليوم لم أكن أعرف الأسئلة، لقنوني الأجوبة فقط". لقد استكملت الصحراء عملها التلقيني النقدي. التيه سيرافقه كأثما يحمله في باطنه إلى أوروبا الحرب العالمية الأولى. لا يصير الرجل الذي حلم به رغم النياشين، فتزيغ عيناه في وجه كالح.

وقبل أن يخوض معركته الأخيرة، يلقي نظرة عميقة على خريطة إفريقيا ويداعب الحيز حيث رسمت الصحراء بخنان وأسى. ثم يحارب ويندحر وينهزم ويموت في الوحل والسواد والوسخ في المكان حيث الحركة تحكمها الأهواء. وكأثما تعتمد المخرج أن يمنحنا المقارنة ما بين عالمين: عالم التقشف والصفاء، وعالم الثراء والجو العكر، عالم الشرف الحقيقي والحرب التي تعلي من شأن الروح، وتلك التي تقتل بغباء كبير. تكون حربه في الصحراء هي حرب الرهان الأصح بما أنها قد كشفت له أسرارها، وبما أنها جعلته يذلف غلالات التيه الجميل والقلق الحقيقي، أي بما أنها سكنته إطلاقا.

فضاء السينما

يمنح الشريط، وكما أسلفنا، للعين سينما تعانق الصحراء تماما. ليس من فوق ويتعال كما تفعل أفلام المغامرات العادية والتي يمكن أن تجري في أي فضاء بدون تجديد.

لكن " حصن ساغان " قام بالعكس ، لقد جعل الصحراء مسرحا لعمل سينمائي حقيقي تكون فيه السينما تتحدى أدواتها لكي تجدد لها وتخلق المتعة المتفرقة التي يبحث عنها كل سينمائي . اللقطات العامة المرفقة بموسيقى تصويرية مناسبة لمعانقة الصمت والامتداد ، والإيقاع البطيء في غير تشاغل لمرافقة سطوة المكونات الصحراوية وهي تؤثر في العمق وينوع من التخفي . اللقطات الكبرى على الوجه الذي ترتسم فيه علامات آثار الصحراء مرآة تنعكس فيها الأحداث ، الوجد بالعين التي تترصد ، تتأمل ، تتعقب ، تتساءل . اللقطات المتصلة الكثيرة les plans séquences لها وجاهتها ، لأن الغرض ليس هو التشويق التسارعي كما هي عادة أفلام الحرب ، بل إدراك ما يمور في الأجواء ويضغط على الواقع . . .

في الحقيقة ما يبتدى في آخر المطاف هو حركة أخرى جامعة . فلا هي الحركة التي وعد الضابط بإرسالها في الصحراء ، ولا هي بالحركة التي تترصد العين والقدم في ثنايا الكثبان اللانهائية . بل الحركة السينمائية ، حيث الصورة المتحركة ، غير الموجودة أصلا ، تقدم الحركية المدهشة التي تعطي من خلال التقاء الحركتين السالفتين وإن اختلفتا جذريا . الحركة التي خلفها التبجح والاستعلاء ، والحركة الأصلية الموجودة من تلقاء ذاتها . وبالتالي نتحقق لنا صحراء ممنوحة بالسينما ، ويتحقق تعالي الفن على الموضوع أو الواقع .

السينما والصحراء: سؤال الشاعرية

حميد اتباتو

تقديم :

يحيل موضوع "شاعرية الصحراء، شاعرية السينما" على مفارقات ترتبط بمكونات المحور وبالعلاقة بينها كذلك، منها ضيائية العلاقة بين السينما والصحراء وبين الشعر، ومفارقة دلالة الصحراء هاته التي بالقدر الذي ارتبطت فيه بالملهي والمهمل واللامعنى في تصورات الناس عنها، بالقدر الذي أصبحت فيه مجالا للصراع، ليس على المستوى السياسي فقط، بل على المستوى الرمزي كذلك، وهذا ما يعنيه إصااق بعض النعوت السلبية لتدمير معانيها الإيجابية، وهذا لن يبقى لها إلا معاني البداوة والتخلف وغياب الحياة والسكون. وما يمكن ذكره في هذا المجال للتمثيل فقط تسمية الحرب الأمريكية على العراق بـ: "عاصفة الصحراء"، وتسمية مجموعة من الدول الإفريقية الفقيرة بدول جنوب الصحراء، حيث يفهم من هذه التسمية الفقر والجاعة وتصدير المهاجرين السريين! والذي يدعم الصورة السلبية للصحراء هو الاشتغال الإبداعى على هذا المجال في السينما حيث يتم استحضاره للإحالة على الغباء والأوساخ والتوحش، ولتشبث انتصارات الغربي، أمريكيا كان أم أوروبا. وهكذا نجد أن أغلب أفلام الصحراء التي أنتجها الغرب تحمل بدلالات ضد الصحراء، وثقافتها وأهلها، وهذا بالضبط ما نجده، مثلا، في الأفلام الأجنبية التي تصور في الجنوب المغربي

إلى جانب هذا النوع من الأفلام التي تثبت معنى سلبيا للصحراء، نجد تجارب أخرى عربية وإفريقية ومغاربية تتبنى رؤية إيجابية حول الصحراء، يهتمها تأصيل معانيها وترسيخ تعبيريتها، وإبراز قيمتها عن طريق تثبيت ملامح مختلفة لهذا المجال وللتجربة السينمائية المشتغلة على الصحراء خدمة للصحراء، ولفهمها المختلف وخدمة للتصورات الوطنية للسينما. ويهمننا أن نقارب سؤال الشاعرية في صحراء السينما لحصر أوجه هذه الشاعرية، ودلالات الصحراء، ومعنى الاشتغال عليها سينمائيا، وذلك باعتماد المداخل التالية:

1- السينما والصحراء وحدود الشاعرية

يشير الحديث عن شاعرية السينما العديد من الأسئلة والكثير من التحفظ كذلك، وذلك لأن هذا الربط بين المجالين يوحى بإسقاط خصوصيات جنس إبداعى متميز بالتعبير اللغوي، وبمركزاته التخيلية المؤسسة على الاستعارة والتشبيه والمجاز، وغيرها على جنس آخر هو السينما، ويقوم على الصورة المتحركة ذات المعنى الحرفي المباشر الذي لا ينقل حسب المتعارف عليه إلا الدلالة الأصلية، والمعنى الأصلي، أي أنها لا تحمل دلالة إضافية ومعنى إضافية، وإلى هذا يشير أحد الباحثين بالقول: "إن الصورة تعكس الخارجي بشكل قاطع، وهي عاجزة نهائيا عن تمثيل الحياة الباطنية الذاتية والموضوعية، إنها تستطيع فقط أن توحى بها وتحاول أن تصور لها بدلالات خارجية تشكل مادتها الطبيعية. حيث نطلب أكثر من ذلك فإننا نطلب الكثير. إن فكرة دمج جوهر السينما مع جوهر الأدب، والتي تعني إلغاء الحدود بينهما، هي فكرة باطلة لأن ما تعنيه هنا هو تحطيم الحدود كافة (..). وبما أنه يستحيل تقديم الحياة الداخلية على الشاشة من خلال الصورة وحدها، فإن تكتل الحركات الموحية، والحضور المباشر، والحوار الوظيفي السريع يقوم بهذه المهمة"⁽¹⁾. إلا أن ما يطرح هنا كإشكال (هو أن توجيه الصورة ومكوناتها لتكون حاملة لطاقة شعرية، ومحيلة على ما هو دلالة إضافية، واستعارة يجعل الفيلم متكلفاً بل وفاقد لقيمتها الأصلية وهي التواصل الفعال مع المتلقي. إن تصوير امرأة تنظر إلى فراغ الصحراء اللانهائي لا يمكنها أن تقول لغالبية الناس إلا ما تحمله كدلالة مباشرة، أي كونها تشاهد ذلك المكان وليس لها أن تعني نهائيا ما يسعى المخرج إلى التعبير عنه، أي عزلة الشخصية أو ضياعها أو فراغ الوجود الخ، بل إن كل المناظر الطبيعية التي تعتبرها شاعرية في حقيقتها الواقعية، مثل نقطة

الغروب في الصحراء أو البحر، أو عناق العشاق في فضاء بهي ليست لها أية علاقة بذلك، ووصفها بالشاعرية هو إسقاط لثملاثنا عن الغروب ولحظات العشق وغيرهما في مجال الشعر والكتابة الإبداعية. ولهذا بالضبط ينتقد الكثير من المهتمين بالسينما الحديث عن الاستعارة في هذا المجال، وذلك لأن "الصورة الفوتوغرافية في الفيلم تعد تعبيراً حرفياً عن الموضوعات والأحداث، ومعاني حقيقية تحول دون تأويل الصور تأويلاً بلاغياً"⁽²⁾، بالإضافة إلى هذا إن الاستعارة مثلاً ارتبطت بمجال الألفاظ أساساً، و"الاستخدام الخاطئ لمصطلح الاستعارة كي يدل على الرمزية يحتاج منا أن نميز بين الإثنين (...). تنتمي الرمزية إلى مجال الأشياء في حين تنتمي الاستعارة إلى مجال الألفاظ، ولا يعني هذا أن الألفاظ لا يمكن أن تكون أشياء، بل يعني أننا لا ينبغي أن نستخدم مصطلح الاستعارة فيما يتعلق بالتحويلات غير اللفظية"⁽³⁾

كلما سعت السينما إلى الاستعانة بالكلام والحوار، لبناء مدلولات إضافية كلما خرجت قدرتها على التعبير وإبراز زخم اللغة السينمائية وفائدة الصورة. إن ما لم يفهم كثيراً في فيلم "عطش"، للمخرج المغربي سعد الشرايبي، هو الاستعانة بالكلام والشعر بملء الفيلم بدلالات إضافية لم تسمح الصورة بحملها، أو هذا ما بدا للمخرج أساساً حين وضع نفسه موضع المتلقي الذي يرغب في أن يوصل إليه دلالات أعمق، وأبلغ وأكثر قيمة مما قد تكون قائلة صور ولقطات الفيلم. وما تعطيه عملية إكراه الفيلم على الانطلاق بالشاعرية هو نتائج عكسية تقوض بناء شاعرية الفيلم، كما قد تقوض تعبيرته وإبداعيته كذلك، وذلك ببساطة لأن "الطبيعة الواضحة والصريحة الخاصة بالصور السينمائية، بوصفها وسيطاً للتعبير، تدمر بشكل آلي كل محاولة لتحميلها دلالات أدبية. وصورة امرأة تحرق باستغراق في الفراغ تثير سخريتنا ببساطة، وكذلك كل الأفعال البطيئة بشكل غير طبيعي. ليست الصور مطمئنة بحد ذاتها، وإنما النية وما يسعى إليه المخرج يبدو نافها لأن طبيعة وسيطة التعبير (السينما) هي طبيعة صريحة وكاشفة بشكل يثير التناقض (...). إن الشيء الوحيد الذي لا يستطيع الفيلم أن يفعله هو أن يعبر عن أفكار ومعان معقدة، وحين نجيزه على ذلك، فإننا نضع عائقاً أمام الحركة التي هي جوهر السينما يبطئها، حتى نصل إلى التوقف الكامل لكي توحى بمعان تتجاوز المكانية الصورة"⁽⁴⁾. إن مثل هذا الإكراه هو الذي يجعل تجارب كبار مثقفي السينما غير مفهومة، بل غير مشاهدة من طرف فئة

واسعة من الجمهور، بما في ذلك أفلام دنغمار برغمان، ويان لوك غودار، وأكيرا كوروساوا، والناصر الخميز، والطبيب الوحشي، وداود أولاد السيد . . . الخ.

إن ما يحصل عند غالبية رواد سينما المؤلف، ومخرجي الأفلام الثقافية، هو أنهم يسعون إلى تحقيق ما يتضمنه الشعر، مشبعين المشاهدة للمساهمة في خلق المعنى. تجددهم يستخدمون الصور السينمائية كما لو كانت كلمات، وهم بذلك يضعونها في منطقة غموض الغسق، ويبعدونها عن معانيها الواضحة الجلية، ويكون سعيهم عبثاً (. . .) إن لغة سينمائية بإمكانياتها التي لا حصر لها هي شيء قائم مع أنها محدودة من حيث النوعية. إنها لغة العلامات التي تصف الخارجي بكامل حضوره، في هذه اللغة تكون كل إشارة واضحة، ومعنى كل حركة مفهوماً بشكل مباشر، والغموض مستبعد بحكم الأمور⁽⁵⁾.

إن مثل هذا الاستنتاج ليس إلا أرضية أردنا بها التقديم لحديثنا عن الصحراء والسينما، وسؤال الشاعرية، وذلك لأن ما تشغل عليه الصورة السينمائية ليس هو المعنى الأصلي، أو الفضاء الأصلي، أو حتى اللغة الأصلية والطبيعية في بعدها الأول، بل هذه الأشياء في بنائها الرمزي وتخطيها الثقافي والإيديولوجي. إن المكان وكل عناصره، لا يحضر في السينما بريثاً ومحايداً وكاملاً كما في أصله الطبيعي، بل يحضر وفق رؤية خاصة له، ووفق تقييم ثقافي ما؛ ولهذا يمكن التمييز في الحديث عن المكان بين بعدين هما:

- البعد الطبيعي للمكان: ونقصد به المكان في وجوده الأول قبل تفصيله من طرف الإنسان، وحصر حدوده وتحطيم بنائه الأول وشحنه بأبعاد ثقافية ورمزية، وتنظيمه لخدمة غايات ذات طبيعة اجتماعية أو ثقافية.

- البعد التعبيري للمكان: يخلق من خلال شحن المكان بدلالات إضافية رمزية وثقافية واجتماعية؛ ونميز فيه بين ما هو حميمي، وما هو خاص وما هو عام، ما هو مقدس وما هو مدنس، ما هو أليف وما هو مخيف وموحش ومرعب. إن البعد التعبيري للمكان يبنى من خلال الاشتغال عليه وتحويله بصيغة مسكن، أو مقبرة، أو معبد، أو مسجد، أي بنفي فراغه الأول وشحنه بالرموز والدلالات.

إن ما يتم الاشتغال عليه في السينما هو البعد الثاني أساساً، وذلك لأن المكان باعتباره فراغاً طبيعياً في الأصل تسكنه بالضرورة شخصيات وديكورات ووقائع، وظلال وأنوار

وأوضاع مأساوية أو كوميدية أو ساخرة، وعلاقات من صميم متخيل الفيلم، مما يعني أن صورة المكان في السينما. ولتكن الصحراء مثلاً، لا تحضر بشكلها الحقيقي، بل بصيغة متزاحة، وحين نتحدث عن الانزياح كأساس لاستحضار المكان في الفيلم السينمائي، نكون في صميم ما هو شاعري.

المسألة الثانية، التي ننتقل منها لتبرير الحديث عن شاعرية الفيلم السينمائي، وجود أفلام تقوم على تخريب العلاقة مع الواقع المباشرة، حيث تجعل متخيلها من دون وظيفة تعليمية أو اجتماعية أو مباشرة عامة، وتسعى أساساً إلى التعبير عن التجربة الشعورية والعاطفية الخاصة، في بعدها العميق والباطني؛ وهذا بالضبط ما نجده في مجال الإبداع الشعري، وهو ما يجد ترجمة له في سينما المؤلف والأعمال غير الروائية التي نسميها بالفيلم الشعري، وهي أعمال "لا تسعى إلى تغييرنا بالقوة تعمل لأجل ذاتها لا لسبر غورنا أو لتؤثر علينا، أو تحولنا إلى هذا الشخص أو ذاك. حالة أو مشاعر سيطرت على الفنان صانع الفيلم واعتبرها هامة، وآمن أنه من المهم أن يمر الآخرون بمثلها، وأنها تستحق أن تسجل وتبقى، ويأمن من الضروري ألا نتحول إلى أشخاص بسيطين وآليين أكثر مما ينبغي، وآمن بأن هناك مناطق لا يصل إليها الفيلم الروائي بميلودراماته وأحداثه وتشويقه، ويأمن على الأشكال اللاسردية، كالشعر وبعض فنون التصوير والموسيقى، أن تعبر عن المشاعر والانفعالات والأفكار، أو حتى المحركات التي تكمن في مستوى أعمق (...). وعندما لا تتمكن من التعبير عن شيء ما بشكل مباشر وواضح، فإننا نلجأ إلى استخدام وسائل غير مباشرة"⁽⁶⁾، والتعبير غير المباشر هو ما نجده في أفلام مثقفي السينما، الذين اشتغلوا على فضاء الصحراء وعوالمها، حيث نجد ما يدل على الرمز والاستعارة، وما يؤسس للانزياح بوصفه متركزاً أساسياً في بناء تعبيرية المكان وعناصره؛ وهذا ما يدعم مشروع الربط بينه وبين السينما والصحراء وبين الشاعرية. وللوقوف على بعض مستويات تعبيرية الصحراء نقترح العنصر الموالي:

2- السينما وتعبيرية الصحراء

شكلت الصحراء مكوناً أساسياً في أفلام عديدة من قبيل: "الصحراء" و"شاي في الصحراء" و"أم الرمال"، و"المخدوعون" والكثير من أفلام الـ"وستيرن"... وهذا ما نجده

في مجموعة من الأفلام العالمية التي صورت بالمغرب من قبيل "لورونس العرب"، و"أعراس الرمال"، و"الإغواء الأخير للمسيح" و"كوندون" و"أسطيريكس وأوبيليكس"، و"عودة المومياء" الخ...

إلا أن الملاحظ هو أن الأفلام المغربية لم تفتح بشكل واسع على هذا الفضاء والأفلام التي استثمرت الصحراء قليلة نذكر منها "مهندس يثمر النخيل" للعربي بناني، و"طبول النار" لسيهل بن بركة، و"الباب المسدود" و"وجهها لوجه" لعبد القادر لقطع، و"مكتوب" لنبيل عيوش، و"باب البحر" لداود أولاد السيد، و"الرحلة الكبرى" لإسماعيل فروخي الخ. ويأخذ حضور الصحراء في السينما طابعا متنوعا، إما باعتبارها مكانا، أو باعتبارها مكونات ذات علاقة بهذا الفضاء، مثل النخيل والخيام والرحيل والرمال والواحات، وباعتبار ما تكشفه من دلالة على القحط والفراغ والامتداد اللانهائي، وهنا قد لا يرتبط توصيفها بمعناها المباشر، بل بالدلالات الإضافية من قبيل القحط العاطفي والاجتماعي وفراغ الوجود.

الواضح أن التعاطي مع الصحراء يمكن النظر إليه من مواقع مختلفة، وذلك انطلاق من نوعية الفيلم، وخصوصية الرؤية لأننا نجد في الغالب التوظيف البسيط للصحراء، حيث يتم استحضار مكوناتها بشكل مباشر دون بناء أية أبعاد خاصة لها، وهكذا تكون الصحراء فضاء محايدا يحتضن أحداث الفيلم. وإلى جانب هذا النوع نجد أفلاما أخرى تنشغل بشكل كبير ببناء تعبيرية إضافية للمكان ولقوماته، وهذا ما يسمح بحصر الصنفين التاليين في ما يخص طريقة الاشتغال على الصحراء:

الصنف الأول: يؤسس علاقته مع المكان الصحراوي على الاستعارة المباشرة،

وهكذا يحضر المكان كما تحضر مكوناته بالدلالات المعروفة وبدون أي شحن إضافي. ولا نقرأ في هذا التوظيف للصحراء أية أبعاد رمزية، فتكون فضاء لتحرك الشخصيات وتنازل الأحداث، وهذا ما نجده في نهاية فيلم "مكتوب" لنبيل عيوش مثلا، وفي فيلم "رمال كالاهاري"، وفي "الصحراء"، وفي العديد من الأفلام الوثائقية حول الصحراء.

الصنف الثاني: يقوم على تعبيرية المكان، وينشغل بشحن حضور الصحراء

بالرمزية، وهكذا يدفع المكان ومكوناته للقطع مع معانيها الأصلية المباشرة ويخضع تقطيعه وإعادة تركيبه في الكادر إلى رؤية خاصة، وهذا ما يخضعه لتقييم ثقافي - إيديولوجي

معين . المكان في هذه النوعية من الأفلام يحضر وفق تشكيل آخر مخالف تطبعه مكونات عديدة منها صيغة تأطيره، وبناء معنى مخالف له عبر الإضاءة والظلمة، وعبر الألوان، وربطه بوظائف عديدة تخدم الدلالة العامة للفيلم في آخر المطاف؛ وهذا بالضبط ما نجده في أفلام من قبيل "أم الرمال" لاسكوفاري و"ظل الأرض" و"رقصة الريح" للطيب الوحيشي، و"شاي في الصحراء" لبيرتولوتشي، و"باب البحر" لداوود اولاد السيد، و"الباب المسدود" و"وجها لوجه" لعبد القادر لقطع، و"الهائمون" و"بابا عزيز" لناصر الخمير . . . الخ .

إنها أفلام تقدم صورة أكثر فنية عن الصحراء، وتجعل منها علامة معبرة وذات إحياء شاعري . ونقف فيما يلي عند بعض الصيغ التي تسمح ببناء أوجه الشاعرية في نماذج من الأفلام .

أ- شاعرية الكلام في الصحراء

من العناصر الأساسية التي يمكن الوقوف عندها باعتبارها مساهمة في تشكيل ما هو شاعري في أفلام الصحراء، هناك شعرية الحوار وذلك إما لأن الصورة لا تفي بالغرض بالنسبة للمخرج، أو لم تستطع بعينها الطاقة الشعرية المرجوة، وهذا ما يمكن أن نحيل عليه من خلال فيلم "عطش" للمخرج سعد الشرايبي، حيث تعرض قراءة الشعر من طرف الشخصية شاعرية الصورة . وهكذا يكون الكلام هو الواقعة الأساسية لما هو شاعري، وهذا ما نجده كذلك في بعض أحاديث Kit و Port أثناء ممارستهما للحب في "شاي في الصحراء" وقت الغروب :

- السماء أكثر غرابة . . شبه صلبة، كأنها تقينا مما يوجد في الخلف

- تقينا من الفراغ . . من الليل

ونجد الملامح الشاعرية كذلك في حديث امرأة تهدد ابنتها الصغير لينام في "ظل الأرض" تقول : نام . . نام يا ابني . . امك كمرة وباك نجوم

شاعرية الكلام في السينما يمكن الاستدلال عليها بحوارات عديدة، إلا أن ما يوضحها كذلك، بعض صيغ العنونة خاصة في الأفلام العربية، كما هو الحال في فيلمي

الطيب الوحشي " ظل الأرض " و " رقصة الربيع " . إن التسميتين تحيلان بشكل كبير على المجال الشعري إلا أن ما يثير أكثر ما يسميه جان كوهن⁽⁷⁾ الانفعال الشعري في الأفلام، وهذا ما نجده في فيلمي الوحشي حيث تخدم هذه العناصر شاعرية العنوان بشكل كبير .

ب- صورة المكان ودلالاتها في أفلام الصحراء

دلالة الصحراء تختلف باختلاف قربنا أو بعدنا منها، وهكذا نجد أن سلبية معناها تبنى غالبا من الموقع الرفض، حيث يتم النظر إليها باعتبارها مجالا للقحط والعطش واللامعنى وقتل الحياة . إنه المعنى الذي نجد إشارات عديدة إليه في فيلم " شاي في الصحراء " ، خاصة من طرف الشخصيات المحورية في مثل قول Kit لـ Port : " أن نحس بالبرد وسط الصحراء في شهر شتبر مسألة غير مفهومة " . إلا أن سياق الحديث يبرز الحاجة إلى هذا المعنى وذلك لأن Port كان يصور الحديث عن خيانة صديقه Eric الذي سرق جوازه، مما يعني أن هذا الكلام يقول دلالة أخرى هي الاحتياج إلى الدفء .

الدلالة السلبية للصحراء تتكشف في الفيلم من خلال إشارات أخرى منها قول إحدى الشخصيات :

" لا حافلة ولا شاحنة ولا شخص يتحدث الإنجليزية hit إنها صيغة لتأكيد معنى الاغتراب داخل فضاء الصحراء، وهو ما سيؤكد أكثر مع مرض Port حيث تضطر Kit لمواجهة مصير موته ومصير تيهها لوحدها، وهكذا بالضبط لا تستجيب لها الجماعة من الصحراويين حين ذهبت تستغيث . وهذه العزلة لا يتم التعبير عنها من خلال القصة والحوار فقط، بل من خلال اللقطات أيضا لأن الشخصيات الأجنبية تظهر غالبا بشكل فردي فيما يظهر أهل الصحراء في الغالب بشكل جماعي . ويعطي البعد الجماعي حميمية أكثر للمكان ويقلص وحشته، وهذا ما يركز عليه الطيب الوحشي في " ظل الأرض " ، لأن ما سيطغى أكثر هو صور الجماعة في الاحتفال والقبولة وممارسة الحياة الطبيعية، ومناقشة الأفراد لمصيرهم . وأهم عنصر يسمح بتقليل دلالة العزلة والاغتراب وعنف الفراغ اللانهاثي في الصحراء، هو التوحد مع المكان، ومع ما يأهله وهذا ما تبينه الأمثلة التالية :

- تقلص مأساة Kit في " شاي في الصحراء " بعد موت رفيقها مباشرة، بعد مرافقتها للقافلة الصحراوية وعيش لحظات حميمية مع أحد أفرادها .

- تقلص غربة المعلم في "الهائمون" لناصر خمير بعد تركيز اهتمامه على فهم ما يجذب كل أبناء القرية الصحراوية للحفر في رمال الصحراء . وفي نفس الفيلم يبني التوحد مع الصحراء معنى أكثر إيجابية لها ، وهذا ما يعبر عنه الغوص فيها من خلال حفر أبنائها في رمالها بحثا عن الكنز ، ولن يكون الكنز الحقيقي في فيلم "الهائمون" إلا التوحد مع الأرض . وهذا المعنى قد تبينه عناصر أخرى من قبيل التيمم برمالها ، أو بناء طقوسية لأمكنها كما نجد في الاشارات التالية نماذج سلبية :

- غوص بطل فيلم "الرحلة الكبرى" لإسماعيل فروخي في الرمال وهو ينظر لأبيه الذي يضرب بقطيع الماعز في الحلم مباشرة بعد الخسومة معه في الواقع . والملاحظ أن ابتلاع الرمال لرضا يكون صيغة للتطهير لأنه بعد ذلك يتصالح معه ، ويتجاوزان خلافتهما .

- التيمم برمال الصحراء : في الطريق إلى مكة - في "الرحلة الكبرى" - يأخذ التيمم بالرمال معنى الاغتسال . لأنه بعد هذا تتعمق العلاقة بين الابن والاب من خلال الانفتاح على ما هو روحي أكثر ، فهنا يسأل رضا أباه عن سبب إعطائه أهمية كبرى لمكة ، وهذا ما يوضحه الأب ليتيمم الابن معلنا عن تحول أسامي في ما يخص تقدير ما يقوم به الأب ، مع تفهم الأب أكثر لانيته بعد هذه اللقطة

<http://Archivebeta.sakina.com>

- الحفر الجماعي في رمال الصحراء في فيلم "الهائمون" بحثا عن كنز لن يكون إلا المعنى الأصيل للوجود . ومعنى الوجود الأصلي هو فكرة كبيرة ولا متناهية وبحسب غاستون باشلار "تحقيق الأفكار اللامتناهية لا يتحقق إلا عبر الغوص في الأعماق" (8) ، وهذا بالضبط ما تقوم به شخصيات الفيلم .

- التوحد من المكان ومعانيه الأصيلة : التوحد مع المكان يفتح آفاقا أرحب للحياة ولعانيها ، وهذا بالضبط ما نجده في "رقصة الريح" للطبيب الوحشي ، حيث يواصل المبدع - البطل الحلم بإبداع فيلمه على الرغم من محاصرة الرمال له وتيهه وسط العواصف ، واحتمال نفاذ زاده من الأكل والماء . ورغم كل شيء يتابع البطل حياته ، يأكل ويشرب ويحلم بإنجاز فيلمه ، وفي الأخير يصل إليه طاقم فريقه وينقذه من الموت . وما نجده في فيلم "ظل الأرض" لنفس المخرج شبيه بهذا ، لأنه رغم قساوة الطبيعة ونفوق الماشية ، وتسلب

الحكم المركزي، واستعداد مجموعة من العائلات للرحيل، بل ورحيلها، يقرر الشيخ منصور، الأكثر همة، البقاء في الصحراء والارتباط بها. لأن لهذا معناه الأصيل، ما يعنيه هذا هو أن الطيب الوحشي هنا يبني مفهوماً أكثر إيجابية لهذا الفضاء لأن ما يهمه هو إعادة الاعتبار للصحراء، ولذاكرتها ولأبعادها الرمزية، والروحية والوجودية.

لكن رغم كل هذا، فالصحراء توظف دلالات مفارقة مما يغني تعبيريتها ويكتف من معانيها، وحين توظف الصحراء للإحالة على الحياة، فهي توظف للإحالة على الموت كذلك، وهو ما يقال عن تكثيفها المفارق لدلالة المعنى واللامعنى، وبالقدر الذي تبدو فيه فضاء لانهاثيا وغير متحكم فيه، يمكن أن تحيل على الحصار والانغلاق، وهذا ما يتجلى من خلال:

المسألة البارزة الأولى التي يمكن الإشارة إليها هي أن المكان المرتفع في الصحراء يبدو أكثر إيجابية مقارنة مع المكان المنخفض، وهذا ما نجده في فيلم "شاي في الصحراء". فحين كان Port و Kit في الأعلى كان المكان السفلي يبدو بدون قيمة، لهذا اختار الذهاب إلى مكان مرتفع للاستمتاع بممارسة الحب. وعلى الرغم من أن التواجد بمكان أعلى قد حمسهما على الذهاب إلى مكان حلما به طويلا يوجد في الأسفل، إلا أن تحقيق هذه الفكرة في الواقع والذهاب إلى الكاعة - الأسفل لن يقضي إلا إلى شيء وحيد هو مرض Port وموته وتيه Kit في الحزن والصحراء. إن الأسفل هنا له معنى السقوط في ما يشبهه باشلار بـ "مصيدة الوجود"⁽⁹⁾، وهو ما يتأكد في فيلم "ظل الأرض" كذلك، خاصة حين يهرب الشاب من الحرس الوطني الذي حضر بغاية اصطحابه للعمل في المجال العسكري. فما يوقع الشاب أساسا ليس سلطة الحرس الوطني أو سرعة السيارة، بل المكان الذي نزل إليه، أي السفح. إن هذا البعد المفارق هو ما نجده في "الرحلة الكبرى" لفروخي، حين تقع الخصومة في السفح، إلا أن تجاوز ذلك يتم فوق قمة الرمال.

المسألة الثانية هي أن الصحراء تحضر في الغالب بمعانيها السلبية، أي باعتبارها منفى سحيقا أو فضاء للانتقام من الذات خاصة، بعد تأثيم الذات أو تأثيم معنى الوجود، وهذا ما تمثل له بإشارات من أفلام هي:

"مكتوب": في هذا الفيلم يهرب البطل والبطلة من الشمال إلى الصحراء لاتقاء تصفيتهما، إلا أن ذلك يكون بداية للتيه بل والاعتقال.

"الباب المسدود" : تعيين المعلم في الجنوب -ورزازات- يفهم باعتباره قتلاً معنوياً، وهو ما يعبر عنه المدير في الفيلم بالقول "هو اللي ختارها لديزيرطو يتحمل مسؤوليتو". فكل ما يعاينه سعيد، وأيضاً كمال، في الفيلم ناتج عن قساوة المكان وعنفه المعبر عنه بالقطب العاطفي.

"وجها لوجه" : لجوء البطل إلى الصحراء هو صيغة لتأكيد انتماء معنى وجوده الخاص، وهو ما يقوله مجيء وحديث معارفه الذين حاولوا إقناعه بالعودة معهم ولم يستجيب.

"ظل الأرض" : موت القطيع في الفيلم وقرار الهجرة والرحيل جاء بسبب قحط المكان، ولا معنى المكان هو يبني من خلال تسميته كذلك بـ "أم المخالي".
"شاي في الصحراء" : قول أحد الأبطال واصفا حياتهم بالصحراء : لقد عشنا مثل لاجئين.

إن هذه الدلالات السلبية، وإن كانت تظهر في الكثير من أفلام الصحراء لتوصيف بعد موضوعي في الصحراء وفي الوجود ككل، فإنه يتم تلطيفها بصيغ عديدة منها بناء طقوس خاصة في المكان تسمح بتقليص وحشته ولا معناه وعنفه. وهذا ما تقدمه الحفلات أو الأهازيج أو الرقصات في "ظل الأرض" و "شاي في الصحراء". وصيغ تلطيف عنف الصحراء لا تتم بما هو فرجوي وطقوسي، بل بما هو بصري وتشكيلي في تكوين اللقطات في أفلام الصحراء.

ج- التكوين وفاعلية البعد التشكيلي في أفلام الصحراء

إن القول إن السينما فن الفضاء يعني أن هذا الأخير يعد مرتكزا أساسيا، لتمييز إبداعية السينما، وكلما كان الفضاء السينمائي تشكليا تضاعفت إبداعية الفيلم. ويتميز الفضاء بطريقة تشغيله، وأسلوبه وفق تصور يهيمه أن يضيف لدلالته الحرفية دلالات لانهائية، لأن الأساسي هو "تعميق الإحساس بالمكان من خلال تمثله تمثيلا عميقا وصحيحا ومتوازنا، تمنح التعبير طلاقة وحيوية وتفوقا على ما هو سائد ويومي وشائع ومألوف، ويغنيه بما هو فني ودال ومعبر، وبذلك تصبح وظيفة التعبير هي جعل المحسوس لغة أصلية

تحمّل الطابع والطرّاز والأسلوب⁽¹⁰⁾. وما يسمح بهذا أساسا هو التكوين ونقصه به الكيفية التي يتم بها ترتيب كل العناصر المراثية والمسموعة وتنظيمها داخل الاطار، وبهذا نلتقي اللقطة السينمائية مع اللوحة التشكيلية. وما يسمح به التكوين أساسا هو بناء تعبيرية عناصر عديدة منها الألوان والإنارة والظلمة والديكور، وحركة الممثل والموسيقى، والعلاقة بين كل هذا وكيفية تأطير هذه المكونات لغاية التعبير عن منطوق محدد. وكلما تمكن المخرج من بناء تعبيرية هذه العناصر تضخم البعد الشعري في الفيلم. إن صيغة استحضار هذه المكونات هو ما يلفت النظر أكثر في أفلام الصحراء، وهذا ما يبيّن دلالات إضافية للمكان. فالألوان الفاقعة والصفراء أو المائلة إلى البني والأسود في أفلام داود أولاد السيد، واللقطات الخاصة بالصحراء في أفلام الطيب الوحيشي، وعبد الرحمان سيساكو الموريطاني وفي الكثير من الأفلام الإفريقية، تعبر عن القلق الوجودي للشخصيات. إنه القلق الذي يتم بناؤه أيضا عبر مكون الزمن الذي يعد بعدا رابعا مميزا للمكان بالإضافة إلى أبعاد أخرى.

إن اعتماد ألوان حادة والارتكاز على لقطات ومشاهد طويلة، وتقليص حركة الممثلين أو محاصرتهما بالامتداد اللانهائي للمكان، لا بد أن يجعل هذا الأخير يوحي بالقنوط بل قد يوحي كل الفيلم بذلك، ولهذا بالضبط لا يندمج المشاهد بسهولة مع أفلام من قبيل "أم الرمال" و"الهائمون" و"ظل الأرض" و"رقصة الريح" و"هيرماكونو"، والكثير من الأفلام الإفريقية التي وظفت فضاء الصحراء.

إن ما ينشغل به المخرج أكثر في هذه الأفلام ليس حكي القصة عبر الحوار، بل بناء تعبيرية اللقطة والمشاهد في ذاتها وفي علاقتها التتابعية مع باقي وحدات الفيلم. وهكذا يكون كل شيء موظف بدقة ليقول مدلوله الثاني، وكل مدلولاته الإضافية التي لا يمكنها أن تبرز إلا في انسجام مع بقية العناصر الأخرى. فاللقطة الواحدة يمكنها أن تزود الموضوع بحقيقة واضحة وسهلة التمييز، وبالمثل يمكنها أن تزوده بملاحظات وتدايعات، وتخمينات، ومشاعر، وأفكار، وتلميحات، كما يمكنها أن تقترح الخيال والفانطازيا والأسلوب. وتأخذ اللقطة معناها من محتواها وترتيبه، وعلاقتها مع اللقطات الأخرى، ويتعامل المخرج مع عناصر تشكيلية متنوعة، تعطي مضمونه تماسكا وفردية قيمة. هذه العناصر هي: الصورة، الحركة، الزمان، المكان، اللون، والصوت. وتشكل معا المادة التي تتكون

منها اللقطة والتي تحدد هويتها وتأثيرها وأسلوبها* (11)

الواضح من تأمل الأفلام التي أشرنا إليها سابقا أن فضاء الصحراء يتم تلطيف حدته وعنفه وسلطته بصيغ عديدة منها الإنارة، حيث تضاء الأمكنة وفضاءات تحرك الشخصيات وفق الاحتياجات الدرامية والعاطفية، وبحسب الوضع النفسي للشخصية، وهذا ما يجعل الإنارة والظلمة تعبر كذلك عن دلالات عميقة تتجاوز الدلالة الحرفية للظلام والنور. إن هذا الأمر هو ما يمكن أن يقال عن مكون الموسيقى حيث تعبر عن معاني أقوى مما قد يقوله واقع ما، وهذا ما نجده في فيلم "ظل الأرض". فعزف الأعمى لإيقاعاته الحزينة يوحى بحزن أعمق وجرح أكبر مما قد يعبر عن خبر موت أخيه خارج الوطن، والذي لن نحس بمأساويته الفنية إلا مع اللقطة الأخيرة حين تذهب زوجته لاستلام تابوته في الميناء.

إن الاستحضار الكثيف للقطات الليل والغروب والحيام، والبيوت الطينية التي لا نعرف ما بداخلها، والتركيز على امتداد المكان عبر عمق المجال، والسعي الدائم إلى تلطيف قساوة ألوان الصحراء عبر تقطيعهما بالألوان الحادة لملابس الشخصيات في "ظل الأرض"، و"باب البحر" و"شاي في الصحراء" و"الهائمون" الخ ليس إلا صيغة غير مباشرة وفنية للتأكيد أن الصحراء بناء نفسي وثقافي ووجداني عميق، لا يمكن التحكم فيه وتمثله وجعله ناطق بالمعاني المتعددة، إلا عبر أدوات جد خاصة هي التي نسميها المكونات التشكيلية التي تعطي طابع الشاعرية للصحراء في الصورة المتحركة ولكل الفيلم كذلك. إلا أن الصحراء لا تحضر في السينما باعتبارها فضاء فقط بل تحضر من خلال دلالة التصحر بمعناه العام، وتحضر هذه الدلالة في السينما المغربية والمغاربية، لأن ما سعت الأفلام المغاربية إلى التعبير عنه هو أساسا أحد أبعاد التصحر كالتصحر الإنساني، والتصحر المدني، والتصحر العاطفي والتصحر الاجتماعي والتصحر الوجودي، وهو ما نجد تجليات عديدة له في أفلام كثيرة نذكر منها مثلاً: "أليام أليام"، و"بادس" و"الراكد" و"قلوب محترقة" و"القلعة" و"رشيدة" و"حي باب الواد" و"صفايح ذهب" و"ريح السد" الخ. إنها أفلام تجعل من التصحر العام أفقا للإبداع السينمائي يثري كل التجارب التي جعلت من فضاء الصحراء أساساً لتمييز إبداعيتها وللدفاع عن قيمة فضاءات الانتماء الخاص، والتي من أبرزها فضاء الصحراء.

الهوامش:

- (1) لوي جاكوب ، " الوسيط السينمائي " ، ترجمة أبيّة حمزاوي ، وزارة الثقافة ، سوريا 2006 ، ص. 62 .
- (2)-(3) تريفور وايتوك ، " الاستعارة في لغة السينما " ، ترجمة إيمان عبد العزيز ، المجلس القومي للثقافة ، مصر 2005 ، ص. 9 .
- (4) لوي جاكوب ، مذكور ص. 63-64 .
- (5) نفسه ، ص. 26 .
- (6) نفسه ، ص. 277 .
- (7) جان كوهن ، " بنية اللغة الشعرية " ، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري ، دار توبقال ، المغرب 1986 ، ص. 10 .
- (8) غاستون باشلار ، " جماليات المكان " ، ترجمة غالب هلسا ، المؤسسة الجامعية ، لبنان 1984 ، ص. 186 .
- (9) نفسه ، ص. 183 .
- (10) Moral Mentin: " Le langage cinématographique", CERF, Paris, 1992, p. 225.
- (11) طاهر عبد مسلم ، " عبقرية الصورة والمكان " ، دار الشروق ، عمان 2002 ، ص. 26 .
- (12) لوي جاكوب ، مذكور ، ص. 26-27 . <http://Archivebeta.Scribd.com>

الصحراء فضاء للإبداع

محمد صوف

هل الصحراء هي ذلك الفضاء الخالي . . تلك الأراضي العذراء حيث يعانق الزمان المكان؟

هل هي مرادف للوحدة والانعزال والتأمل؟ <http://Archive>

أم هي أسطورة تحتل المتخيل الجمعي؟ ومزيج من الخيال والرمز والمعرفة؟

أم لعلها شحنة صوفية عصية على الإنكار . . تجمع بين الوحي والرؤى والصمت والتأمل . .

هي كل ذلك وأكثر

وهي أساسا الحرية . .

للحرية ثمن

الصحراء فضاء يرفض القيود ولأنه كذلك، كان هناك من يرى أن احتلاله فعل حضاري يخدم الإنسانية، نداء من الصحراء إلى المنقذ الذي افتتن بها وعشقها عشقا ساديا حتى، تاريخها دم وعرق ونشوة واكتشاف للذات وللآخر .

هذا الفضاء الساحر المثير للأطماع دخل الأدب والفن من أوسع أبوابهما، ألهم الخيال وحرك الإلهام . . كل من أدرك أنه مزرعة للمجاز حافلة بالدلالات وجده مسكونا بشعائتها الممتدة والمنفتحة على كل الوظائف الممكنة، حرية، استلهاما فنيا وفلسفيا وهلم جرا.

الإبداع استطاع أن يرسم صورة بليغة للصحراء كفاعل مؤثر. كشخصية تستمد سلطتها منها، تتحرك داخلها شخصيات أخرى، ترغب في الخروج منها ولا تستطيع. أعمال أدبية قليلة جعلت من الصحراء فضاء . . وأعمال أخرى تجاوزت ذلك إلى شخصية تؤثر ولا تتأثر. لعل الكاتب الإيطالي "دينو بوتزاتي" في روايته "صحراء الستر" أبدع في هذا المسار أكثر.

فانطلاقا من عنوان الرواية، يعيش المتلقي حكاية فضاء أسر، يفرض سطوته على شخصية بطل الرواية - الثانية في الأهمية - بعد الفضاء تُسلط الصحراء ألوانها، رمالها، سلسلة جبالها على "البطل" أو على اللابطل وكلما هفا إلى الابتعاد عنها يجد قوة مجهولة تشده إلى المكان. هذه القوة تترجمها الصحراء في داخله، تنبعث منه دون أن يعي، فيعشق الرتبة والصمت والوحدة وتوالي الأيام بلون لا يتغير.

وأعمال عربية أيضا إلا أنها تركز على الفضاء المنتج للعلاقات والمنتج للواقع، والمفسح المجال للخيال هي أيضا أعمال تجعل من الصحراء شخصية فاعلة، ويتجلى ذلك بوضوح في أعمال إبراهيم الكوني من ليبيا وموسى ولد ابنو من موريتانيا، إضافة إلى أعمال عبد الرحمان منيف، لا سيما "خماسيته" وذلك على سبيل المثال لا الحصر.

العلامات التي تتجهها الصحراء نُجدها في الكتابة بالحرف، في الكتابة بالصورة، نُجدها في النحت حتى . .

هذا البعد المتعدد لهذا الفضاء المفرد، أصاب بعشقه السينما أيضا إذ فطنت (السينما) إلى فضاء كل شيء فيه ممكن. كل خطوة. كل لقطة، يعيد إنتاج هذه الأسطورة القديمة التي هامت وتهيم بها السينما داخل هذا الثراء الذي ينضب . .

زئبقية الصحراء متاهة يصعب الإمساك بها، لذلك فهي مسرح للعنف والجريمة في تصور الأجنبي الذي حمل افتتانه وكاميراته وشرع يبدع صحراء من صنعه هو . .

أغلب الأشرطة الأجنبية تستعمل الصحراء كديكور متوحش غرائبي غير مألوف وفاتن، انطلاقاً من شريط "الأطلنطيد" الذي أنتج سنة 1920 عن رواية لبير بونوا. كثيرون افتتنوا بعاصفة الرمال في الشريط، أي بمشهد طبيعي وثائقي .

أي أن الصحراء ليست سوى ركح شاسع الأطراف يحتضن أحداثاً هي مجرد مغامرات .

نفس النفس التوثيقي نجده في شريط آخر أنجز سنة 1926 وأخرجه الفرنسي Léon Poirier تحت عنوان "الرحلة السوداء" وهو نقل لعبور للصحراء تم بالسيارات لعام 1923 . وتعدد الأمثلة .

وفي جلها هناك رغبة السينما الأجنبية في أن تجعل من رجل الصحراء كائناً فوضوياً، ونكتفي بإدراجه ضمن الحشد، عتيقاً. قاسياً يهاجم دون هوادة، لا يحاور ولا يهادن، مجرد آلة للعنف، على غرار الهنود الحمر في السينما الأمريكية .

ترسم سينما المستعمر رجل الصحراء خالياً من أي حس سياسي، ترسمه شجاعاً بل مقداماً، دون أن تكون لديه القدرة على إعطاء معنى لسلكه .

وترسم الصحراء كنظام يلغي حضور الفرد، فنحن أمام شخص فارغة من أي حمولة ثقافية أو معرفية، لا نراهم إلا في الكهوف وفي الأماكن التي يزدهر فيها العنف، ثم إنهم مشعوذون، سحرة .

كل ذلك يبرر الفعل الحضاري الذي جاء به رجل الغرب، ويبرر تدخله العنيف حتى في هذا الفضاء المفتوح والمغلق، فلا بد أن يكون ثمة سور منيع يحول دون كل اختراق، ولا بد من صومعة تشير إلى مؤسسة دينية محصنة مغلقة لا تستطيع احتواء الفضاء المحيط بها بطريقة علمية حضارية .

هذا التركيز على الصحراء كديكور وعلى أهلها كقاصرين حضارياً، توقعه سينما الغرب في أفلام من فصيلة "طريق الجنوب" للفرنسي بيير بيون سنة 1938 أو رجل النيجر لجاك بارونتشيلي سنة 1939، وحتى في "قلعة ساغان" لجان كورنو سنة 1990، و"صحراء" للأمريكي بريك أيزر سنة 2003 دائماً على سبيل المثال لا الحصر .

قد يكون هناك اختلاف ما في شريط "شاي في الصحراء" لبير تولوتشي 1990 ، حيث يمثل عبور الصحراء عبور مرحلة عاصفة من حياة شخص الرأفة .

وشريط " حياة دون موت " للكندى فرانك كول سنة 2000 الذى يصور عبور للصحراء على الجمال وصراع الإنسان مع مكونات هذا الفضاء الدائمة الحضور كالعطش والوحدة والضياء المحتمل .

وسينمانا؟

هل استطاع فنانونا الذين تعاملوا مع الصحراء أن يستوعبوا بعمق الانفعال المزدوج الذى تهدف إلى خلقه السينما عموما ويتمثل فى أن ننسى أن ما نراه مجرد حكاية ، وأن لا ننسى ذلك فى ذات الوقت ، وهل أدركوا أن الصحراء فضاء لزراعة المجاز على حساب الواقع .

هل كان النص الفنى عندهم لبنات متنوعة لعناصر دلالية وجمالية؟ هل النص الفيلمي عندهم تركيب لاتجاهين سرديين يتمثلان فى التشكيل والقول .
لنذكر ثلاثة أسئلة مغربية جعلت من الصحراء ركنا .

" عرس الدم " لسهيل ببيركة ، المأخوذ عن مسرحية لوركا . فى هذا الفيلم تحتل الصحراء مكانة جمالية أساسا ، فضاء محدودا محاصرا داخل إطار محدد ، بطاقة بريدية ترسمها لقطات طويلة ثرية بالألوان ، لون الشمس - شروقها - غروبها . الرمال .

اقتصاد فى الحوار يلامس الضعف وإن كان فى غياب الكثافة فى الحوار سعى إلى خلق عملية توازنية بين الصورة والصوت .

هل يلامس الفضاء المترامى الجميل ، بحثا روحيا ، يفقد الصحراء عذريتها ويجعل منها مجازا؟ هل تلامس سماء الصحراء مخاض العلاقة مع الذات ومع العالم ومع الله حتى؟ هل تعيد الصحراء تشكيل الإنسان عبر الاكتشافات التى يزرع بها الفراغ؟

ثمة فقط إيقاع بطيء ولقطات تعكس افتتان الفنان بالرمال والشمس ، وسرد متكسر وحوار فيه أحيانا ارتباك ناتج عن الترجمة إذ النص الأصلى مكتوب الفرنسية .

هل اللغة العربية عاجزة عن خلق التواصل؟

يحدث ذلك في الأفلام الأجنبية التي يهملها أن تركز على تصورات مصطنعة تحمل الغرض الذي في نفس يعقوب للغة في التواصل حتى ينسجم ذلك مع شخصية العربي الصحراوي أصلاً. نفهم ذلك.

وفي الفيلم المغربي؟

في فيلم "كيد النساء" لغريدة بليزيد، جاءت الصحراء خرافة داخل خرافة، مكاناً جميلاً، وكاميرا تهيم بشمس مرزوقة ورمالها. فجاء المقطع بحمولة دعائية سياحية، مع دلالة تفيد أن المستفيد من هذه الشحنة الجمالية ليس سوى الأعيان أي ذوي النفوذ والهيمنة.

أما شريط داوود أولاد السيد "طرفاية"، فكان على موعد مع الإيقاع البطيء والاشتغال على الفضاء الطبيعي. وسعى إلى أن يكون متناغماً مع الحكاية، ولو أن ثمة مشاهد دقيقة واقعية، إلا أنها لم تعن الجانب الفني في الشريط وأضافت إلى إعادة إنتاج الواقع تحميله بدلالات. حتى الاقتصاد في الحوار لاءم الانتظار والفراغ والملل والأفق المغلق.

وتبقى الصحراء مع ذلك الفضاء الذي يلائم المحكي دون أن يؤثر فيه ودون أن يصبح بدوره شخصية فاعلة.

وتبقى السينما الوطنية حتى الآن تلامس هذا الكائن المركب والمحمل بشحنات صوفية وشعرية كثيفة، بكثير من الحجل ولربما بكثير من التهيب والرهبة. ولربما بالتجاهل..

فلا زالت أمام سينمانا مسافة تحول بينها وبين عمق الأشياء.

"المريض الإنجليزي" حين تغدو الصحراء مسرحاً للأحداث بطلا لها

خالد خضري

"المريض الإنجليزي" فيلم من إخراج أنطوني منغيلا عن رواية الكاتب ميشال أونداتجي . . Michael Ondaatje عن سيناريو أعده المخرج نفسه، وبطولة جوليت بينوتشي، رالف فينس، ويليام دافواي وكريستيان سكوث توماس . . .

حصل على تسعة أوسكارات سنة 1997 منها أوسكار أفضل مخرج، أفضل موسيقى، أفضل ثاني دور لجوليت بينوتشي . . . فيلم بمثابة جدارية سينمائية كان المخرج يرسم فيها بالضوء واللون ويكتب بالكاميرا مؤطرا المرثي بموسيقى ومؤثرات قوية مما يذكر بقولة المخرج الأمريكي الكبير أورسون ويلز: "لا يمكن للفيلم أن يكون جيدا ما لم تكن الكاميرا عينا في رأس شاعر" . . تجري أغلبية أحداثه بالصحراء الليبية إلى درجة كاد هذا العنصر يشكل البطل الثالث إن لم أقل الأول لأنه هو السبب المباشر في لقاء وفراق أولماسي وكاترين اللذين تتمحور حولهما حكاية هذا الفيلم التحفة بامتياز .

" . . . أثناء انتظارك لم أعرف كم من الوقت مر في الظلام . . . هانحن يا حبيبي نموت أغنياء بالحب . . . بالصدقة . . . وبكتشافاتنا . . . أريد أن يكتب كل هذا على أجسادنا . . . أعرف أنك ستجيء وستحملني إلى قصر في الهواء . . . كل ما أريد هو أن أتفصح معك في

عالم بلا حدود . . فنحن البلدان الحقيقيان ولسنا خطوطا على الخرائط . . انطفأ نور المصباح . . أحبك . . ب . . ك . . . كتبت هذا كاترين وماتت بينما حبيبها أولماسي يستمع لما دونته على لسان عمرضته وهو يحتضر . وفي اللحظة التي تلفظ فيها القارئة آخر كلمة ، يلفظ أولماسي آخر نفس له لينطلق نظر عينيه نصف المغمضتين سابحا في الظلام . في نفس الوقت تعلقو الكاميرا إلى وجه الممرضة لتأطير ابتسامة رضى تلحس غشاوة الظلام . . تبدد وحشة الردى . . وتبرق قمامة المشهد ككل .

1- القلب عضو ناري

بهذا المشهد المغرق في الوجد والشجن ينتهي (المريض الإنجليزي) . ومباشرة بعد وفاة أولماسي يرتفع زمهرير موسيقى خفيف هو إلى هدير محرك طائرة أقرب لا يلبث أن ينفرج عن ذلك المشهد الجنائزي المحلق للطائرة التي كانت تقل أولماسي وكاترين المتوفاة . وهو المشهد ذاته الذي استهل به الفيلم ليغلق الدائرة الحكائية المتعمدة على فلاش باك مركب محولا الشريط إلى جدارية سينمائية مجسمة أرضيتها جسد صحراء فسيح . . عار . . "ظهر امرأة جميلة" ، على حد تعبير ذلك الشيخ العربي بالفيلم صحراء ذات أرداف . . أثناء . . نحور . . ومغارات مندادة بالرطوبة والشبق كل هذه التضاريس الفاتنة سيختزلها جسد كاترين الذي سيخلق أولماسي في فضاء حبه لحد الاحتراق . . وسيتوغل هياما في نحره لحد الغرق . . هذا النحر الذي أطلق عليه اسمه . . "مضيق أولماسي" .

وهكذا انصهرا معا وسط عاصفة غرامية ذرت رمال العشق والوله في العيون . . والآذان . . وباقي الحواس . . فطمرت كل المبادئ والقيم . . وزعزعت الراكد والمتحرك . . الحرب والسلم . . دون أن تتمكن من إخماد وجيب القلب ، لا شيء إلا لأن "القلب عضو من نار" كما قالت هي وأكد هو .

2- من الحب ما قتل

تجسدت العناصر الأخرى المشكلة لهذه الجدارية الغرامية- زيادة عن الصحراء كديكور عام ومؤثر مكاني ووظيفي للوقائع في : - الشخصوص - الموسيقى - الألوان-

المؤثرات الصوتية- الحوار... وقد نسجها المخرج في قالب حكائي مرتبط بعدة وحدات جعلت من شخص أولماسي المحطم شعلة متوقدة من التذكر محورا لها ذاروا فدمتنوعة :

أ- ذاكرة البصر

افتتح الفيلم بها واختتم: أرضية صفراء، مخضبة باللون المغر لون الصحراء قبيل المغيب، ذات نشوءات تخلف ظلالا- هي أرضية الجنريك- ترسم عليها فرشاة أجساما بشرية سوداء... ستتحوّل هذه اللوحة عبر تقنية المزج أو الإحلال المتصل: le fondu enchaîné- التقنية الأكثر توظيفا بهذا الفيلم- إلى جسد الصحراء الشهواني الشاسع الذي يذكر أولماسي بجسم كاترين والعكس صحيح... ونعود إلى الشيخ العربي الذي بمجرد ما يشبه الجبل الصحراوي يظهر امرأة جميلة، تحمل الطائرة الصفراء المقلدة للمرأة/ الجسد: كاترين، فيتفجر شلال الذكريات.

في نفس الرافد المرتبط باللون الأصفر، يتذكر/ يحكي أولماسي عن لون المغارة الداخلي وما بها من رسومات بدائية لأجسام بشرية ضئيلة "سباحة" ستقلها كاترين إلى لوحات صغيرة تهديها له ليضعها وسط كتاب "التاريخ" للرحالة والمكتشف اليوناني هيرودوت (425/484 ق.م). لأن أولماسي لا يزلوا أضلا وحالة هنغاري قاد عدة بعثات استكشافية إلى آسيا الوسطى وإفريقيا في بداية القرن العشرين، مول بعضها الأمير المصري كمال الدين، خصوصا بالمنطقة، مسرح الأحداث، حيث اكتشف واحة الوديان الثلاثة وبها مغارة "مونت عوينات" غير بعيد عن عين الدوا بليبيا، وهي التي وجدت بها رسوم ترجع إلى ما قبل التاريخ. فكتاب هيرودوت نفسه بدأت أوراقه تصفر. طلي غلافه بالمغر المائل إلى البني... وهو اللون الذي خضب به وجهها أولماسي وكاترين في الملصق. بنفس الأسلوب المازج أو التذويب للصور، ستذوب تلا فيف الصحراء وسط تلا فيف الغطاء الخفيف الذي كان يلف جسد أولماسي المتفحم... فالذكريات تله من كل جانب وتحرقه بقدر ما كان واقعا يسعده ويصعقه في آن واحد... لذا سيطلب من الممرضة أن تضاعف حقن المورفين ليموت فيستريح من سعي الذكرى، فقد غدا مجرد كتلة بشرية نحيلة غذاؤها الحكي وأكسجينها الذكريات: كل نفس ذكرى وهج حياتي مفعج... فهو إذ يسمع صرير الباب يخال كاترين دالفة عليه فيلتفت ليراها تقتحم عليه بالفعل غرفته بالفندق في تلك

الصبيحة المشهودة- إثر أوبتهما من العاصفة- لتهوى عليه ضربا ورفسا بعد رفض دعوتها له بالدخول إلى فندقها . فلم يجد كدفاع عن هذا الهجوم المباغت سوى أن صوب فاه إلى صدرها وأطلق عليها سيلا من القبلات النارية خرت على إثرها صريعة حب صاعق طالما قاومته . لذا قال عنها أولماسي ذاته في آخر مشهد راويا حكاية هذه العبوة الغرامية : " لقد ماتت بسببي لأنني أحببتها " .

ب- ذاكرة الموسيقى

حين شغل الجاسوس موز إحدى الأسطوانات بالغرامافون الموضوع بجانب سرير أولماسي ، رأى هذا الأخير الحفل الليلي الذي راقص فيه لأول مرة كاترين ، وسمع طبعاً نفس الموسيقى وسائر الحوار الذي دار بينهما لحظتئذ .

ج- ذاكرة الماء

وإذ سمع صوت الرعد ، حن إلى الشتاء وتذكر نفس الحنين الذي ساور كاترين وهي تطلب من زوجها كلايتون بأن يعودا إلى بيتهم لاشتياقها إلى الخضرة والماء ، فينقل أولماسي الرغبة ذاتها إلى الممرضة التي تحقّقها له بحمله في ملحفة بمساعدة موز ، والتجوال به في حديقة الكنيسة تحت المطر ، فقفعة الرعد ونقرات الماء على الأرض المبللة وأوراق الشجر .

د- ذاكرة الرمل: كعنصر حيوي من عناصر الصحراء

بمجرد تسوية الممرضة لأولماسي في السرير وتنظيفه ، يسألها هل وجدت بعينه وأذنيه رملا؟ وقبل أن تجيب ، تغيبه الذكرى في العاصفة الرملية التي جمعته بكاترين لأول مرة في ليلة بكاملها ، داخل سيارة جيب دون أن يقرب أحدهما الآخر .

هـ- ذاكرة القراءة

من بين ما قالته الممرضة على مسمع مريضها أسطورة روتها كاترين في الصحراء ملخصها أن رجلا من عامة الشعب شاهد الملكة عارية فطلبت إليه إما أن يقتل نفسه حتى لا يحكي لغيره عما شاهده ، وإما أن يقتل زوجها لينفرد بجسدها . (ولهذه الأسطورة إحالة

قوية على وضعية أولماسي مع كاترين وزوجها) . . فهذه الحكاية روتها امرأتان " للمريض الإنجليزي رغما عنه " مرة وهو في كامل صحته . . وأخرى وقد غدا نصف حي/ميت . . فاشتغل المخرج على تقنية المونطاج المتوازي والقطع السريع على مستويات الحاضر والماضي . . الحكيم والتلقي . . الواقع والذكرى . . الحرب ومخلفاتها اللاسلمية : الخراب العمراني المتجسد في الكنيسة المدمرة والمحروقة بما فيها من كتب/ علم- وفن (بيانويخ) الضحايا : حبيب الممرضة وكذا صديقتها التي نسفتها عبوة ملغومة أمامها- العاهات المستديمة والتشوّهات : أولماسي خير مثال والذي لم يكن محاربا ولا جنديا بقدر ما كان رحالة عاشقا التقى امرأة في زمن الحرب فأعلن عليها الحب . .

3- حوار يتأمل موسيقى تتذكر

اكتسى الحوار صبغة فلسفية وشاعرية عميقة الدلالات مما يحدو بك إلى تذوق كل جملة على حدة وتأمل معناها . . أبرزه ما دونته كاترين في آخر رسالة لها لأولماسي وتلته الممرضة على مسمع هذا الأخير أثناء احتضاره ، وقد افتتحنا هذه القراءة بفقرة منه مفعمة بالركة والثراء الفكري . ولنته أيضا ما سبق أن رددته كاترين وأولماسي من كون : " القلب عضو ناري " وقوله لها : " أحاول أن أكتب بمذاق فمك على لساني " . . كما ردت على استفساره عما تحب قائلة : " أحبك . . أحب كتاباتك . . وزوجي " وهذه عبارة وحدها- وغيرها كثير مما حبل به الفيلم- جديرة بالتأمل والتحليل لسنيا وسيكولوجيا ، وإلا فكيف يمكن أن يحب المرء زوجه وهو في صلب الخيانة الزوجية والتعلق بالغير ؟! وكيف يتساوى عشق كتابة المعشوق بحب العاشق ذاته . . !؟ . .

اضطلعت الموسيقى بدورها بمهمة التذكر والحكي عبر وحدات متنوعة . . فهي مرة تحتكم إلى كورال جماعي في المشاهد المفعمة بالبهجة والانفعال كالسهرات الليلية وحفلات رأس السنة . . وأحيانا تنوّن إلى الفالس الهادئ في المشاهد الحميمية كذلك الذي رقصت على إيقاعه كاترين وأولماسي لأول مرة . كما تخلد مرة أخرى إلى عزف منفرد لثرومبيت (صولو) حين كانت الممرضة تلهو لوحدها كطفلة صغيرة بحديقة الكنيسة . بينما تنجح الموسيقى إلى نفس ملحمة سمفوني ، منه ما هو رائع مبهج كذلك الذي أثت تحليق طائرتي كاترين وأولماسي جنباً لجنب لمشاهدة تضاريس المنطقة وتأمل جمال الصحراء من علو . .

فبدأ التكامل والانسجام جلياً بين الطائرتين محيلاً في الوقت ذاته على مشروع التكامل والتفاهم الهارموني الذي سيؤلف بين قلبي راكبيهما شكلاً ومضموناً . . للتذكير : فطائرة أولماسي كانت ذات لون أزرق خفيف هو لون قميصه بينما طليت طائرة كاترين بلون أصفر فاتح كلون لباسها بكامله .

في حين تميز الطابع السانفوني بنفس حزين هو إلى لحن جنائزي أقرب ، وهو الذي واكب تحليق الطائرة التي حملت أولماسي وجسد كاترين المتوفاة . . وهنا أيضاً ارتبط مصير الطائرتين بمصير البطلين : (فاز الشريط - من بين ما فاز به من أوسكارا - بأوسكار أحسن موسيقى لـ : Gabreil Yared) .

4- فانتازيا الخيال.. واللون

استحضر الفيلم على مستوى المؤثرات مناخ الصحراء بما فيه من صمت مهول . . فحيح الرياح . . نعيق الغربان . . كما نقل فضاء الكنيسة المهجورة وما بها من إكسسوارات مع ما يصدر عنها من أصوات بدقة متناهية : نغمات البيانو غير المدوزن الذي حاولت المريضة أن تعزف عليه بعض المقاطع لـ "الألماني" ، رغم أن الألمان هم الذين دمروا الكنيسة وأحرقوا الكتب والأشجار

هديل الحمام الشجي المقترن عادة بالخراب . . الهجر . . والفراق . . كما لجأ إلى صوت امرأة شبه مخنوق قريب من موال بربري ، حدث هذا في المغارة التي أب إليها أولماسي بعد أن فارقت كاترين الحياة ، وقبل ذلك حين غشيت عليه غرفته في تلك الصبيحة الحاسمة وانهارت عليه رفساً وعشقا . .

ولم يتوقف المخرج عند مستوى الأمانة الحرفية للنص الأدبي وإلا كان سيغدو خائناً للأمانة الفنية ، لأنه لن يضيف في هذه الحالة شيئاً إلى الرواية المكتوبة . . بل جعلها أشد ثراءً ومقروئية متمعة عبر خيال إبداعه . . أو إبداع خيالي مبهج . . وهذا ما يمكن أن نطلق عليه : "فانتازيا الخيال . . والألوان . . والأصوات" الذي تجسد أولاً في الفيلم برمته . . ثم في بعض المشاهد الأخاذة . كمشهد الشموع الصغيرة التي غرسها ذلك الجندي الهندي وسط

محارات حلزونية . . وفرش بها درجات السلم تباعا . . ثم ممر الحديقة لحد خيمة نومه . .
فالتمعت هذه الشموع دعوة حب رومانسية جارفة استحالة مقاومة إغرائها من طرف تلك
المرضة/ الفراشة الهائمة . .

مشهد تخليق هذه الأخيرة وسط الكاتدرائية لمعينة جدارياتها العالية عن قرب على
ضوء فتيل كاشف كانت تمسكه بيدها، بينما الهندي يشدها بحبال قوية من تحت . . فبدت
وكأنها تخلق إلى جانب القديس، والملائكة المرسومين بالسقف . . وكذلك الأضواء الكاشفة
الحمراء التي كان أوماسي يطلقها في الهواء للاهتداء إليهم . . فحولت ليل الصحراء
الدامس إلى تحفة تشكيلية قانية ما لبث أن انعكس شعاعها على مُحَيَّا كاترين فزاده فتنة،
بينما أوماسي يتأملها عن بعد فتستعر جذوة الحب بوجدانه من دون أن يجرؤ على مكاشفتها
لحظتها . .

إنه الحب حين يتذكر . . يشفي . . يموت ثم يحيى في صحراء الطبيعة . . وصحراء
الواقع الجاف . . لنتهي مشاهدة وقراءة هذا الفيلم بتساؤل: لو صور المريض الإنجليزي في
ديكور آخر غير الصحراء، هل كان له ليكتسب نفس العمق والجمالية؟

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

الصحراء والسينما: سحر الفضاء والصورة*

موحا صواك

هل يتعلق الأمر بمكان واقعي أم بمفهوم سيكولوجي؟ الصحراء مزدوجة.

ليست الصحراء متغيراً للعلامة، لمدلولها ولدالها، بل هي مكان مسمى، نقطة تنمو على خريطة، تحمل اسم الصحراء والعديد من المفاهيم: فلسفية وأدبية وسوسيولوجية. الصحراء هي الفراغ. إنه فراغ ممتلئ بالضوء، حيث يُسقط كل واحد منا استيهاماته من بعيد. هناك إسقاط سلفا، وكما هو الشأن في أي مكان آخر، فنحن لا نجد في الصحراء إلا ما نحمله إليها. لأن أفراحنا وأحزاننا ترافقنا حيثما رحلنا. بقدر ما أن الصحراء فسيحة تسع متخيلات الناس جميعهم، بقدر ما هي ضيقة، ممّا يجعلها ترفض كل ما هو مزيف. لا مكان للزخارف، لا مكان للمتصنع. فالرياح والرمال والحصى والشمس والظما والسراب، لا تترك للارتجال فرصة. يكتب راييموند دُوباردون، في "دفاتر السينما" العدد 49، وهو يتحدث عن شريطه "أسيرة الصحراء". «هناك الصحراء- المداعبة، وهناك الصحراء- الضيق. أعبر دائما من الواحد إلى الآخر، وكل الصحراويين والناس الذين يحبون الصحراء فعلا يعرفون هذا الإحساس المزدوج. إنه إحساس خطير وفاتن في الآن ذاته».

* ترجمة مصطفى النحال.

عن أي صحراء نتحدث؟ عن صحراء السينمائيين الغربيين، وعن رفاقنا المشدودين إلى لُغز هذه الامتدادات الصحراوية الكبيرة التي تفتح ذراعيها لخيال المخرجين وكتاب السيناريو الذين لا يعرفون من الصحراء سوى الشوارع المزقّنة الكبيرة، وطرق الميتر والضيقة داخل التكتلات الكبرى والمدن المكتظة بالسكان، التي تمثل غرابتنا؟ أم نتحدث عن صحراء توفيق صلاح في فيلم "المخدوعون"، الشريط المستوحى من رواية غسان كنفاني "رجال في الشمس"، الفخ القاتل، حيث يرمز إلى مجهودات شعب وصراعه بالشخصيات المسجونة داخل صهريج والمتخلى عنها للعطش وللحرارة من قبل مرشد عاجز؟

الصحراء إطار ممنوح لنظرة المخرج من أجل ملئه: الإطار - المسطح والإطار - الصحراء/ المكان يمثلان زمنا؛ إنه زمن إمساك، وزمن واقعي لعبور قافلة بين كشبان الصحراء ذات اللون الأحمر. ليست علاقة الرُّحْل وعلاقة المخرج والمتلقي مع الزمن متطابقتين: إحداهما مركنتيلية، والأخرى مألها ضائع حتى لا يضع أثمن الخيرات، أي الحياة. لا علاقة لذلك بزمن الفن/ زمن الدولار. "بخصوص دوباردون، كان غريبا أن نرى بمهرجان كان Cannes، حماس النقاد الأوروبيين المجمع عليه تقريبا، لصالح شريط "أسيرة الصحراء". أما بالنسبة لنا، فقد كدنا ثوب صحرا". ذلك ما كتبه ناقد مغربي لاشك أنه استعار ما سمعه أو قرأه ولم يحسن استيعابه، حتى لا نقول أساء تمثل ما استعاره عند التفكير في الغرائبي. كان من الممكن أن نقبل ذلك من ناقد ياباني أو أمريكي وقته ثمين وحياته مضبوطة بالكرونوميتر، وليس من مغربي يقضي معظم وقته بمقهى أكثر صحراوية من الصحراء.

ويواصل وهو يكتب: "أتناول هنا دفاتر السينما عدد 433، "المتعة الحارقة، تظهر الكاميرا الشساعة، غروب الشمس يداعب الكشبان والجمال التي تتجزأ إلى ما لا نهاية. كم هو أصيل كل ذلك!" انتهى الاستشهاد التهكمي. كما يقول المثل الشعبي - ألوان وأذواق...! لكل صحراؤه، لكل غرائبيته، ليس هناك ما يبرر احتقار شعب واحتقار حضارة، إلا أن أولئك الذين يتحدثون، وهم منا، عن الغرائبية عند الآخرين، هل كانوا يتوقعون أن يستعيدوا في سينماهم شخصيات ووصفيات مثالية، بحيث يتصورون أنهم هم أنفسهم؟ المثالي في صورة سينمائية لم يتخيلها المهتمون بعد: فالإغرابية خارجية بالنسبة للمتلقي الذي أنتجته ثقافة الشريط، وليس بالنسبة لمن يقتحم بعد صورته الخاصة والذي

اختلط عليه الأمر في حكمه، بسبب أدوات التحليل المستعارة من الآخر، ممن يسعى إلى الغرائبية. يقول سليمان سيسي بخصوص شريطه "Yeelen" إنه صورة "في جانب منه ضد الأفلام الإثنوغرافية الأوروبية، لقد حاولت الرد على نظرة خارجية، على نظرة علماء وتقنيين بيض كانوا ينزعون أحيانا إلى اعتبار الأفارقة أشياء، أو حيوانات، يتم إظهارها في طقوسها الغرائبية إلى حد ما".

ليس التحكم في التقنية السينمائية وفي الميزانية بكاف للإبداع. إن الأمر يتعلق باقتحام البعد الخلمي لدينا وتعظيمه. في أي حلم نقيم؟ إنها برامترات متموجة جدا هي التي تعطي الشريط قيمته. أتحدث عن القيم التي تجعل من الشريط عملاً فنياً، جمالية، تقنية وخطابية؛ لا أقول رسالته، لأننا نرى ما يفعله كل يوم المتدينون المتزمتون (Les zélotes) ورواد الأنترنت (Les internautes) بالرسالة يوميا.

مع ذلك، وكيفما كانت نية المبدعين، هناك إكراهات تفرض نفسها، وسيظل الشريط مغامرة بالتفويض، سيظل الحلم المنجز بشكل مزدوج من قبل المتلقي الجالس على مقعده المريح، والمخرج في حدود الإطار. وسيطرح خارج-المجال دائما مشكلة. لن يعيش متلقي "شاي في الصحراء"، ليرطولوتشي، أبداً أعاصير الرمال ولا الحضور شبه المجتاح للذباب خلال فصل الخريف، أثناء جني الثمار، ولا العرق والحرارة المضنية للسير الشاق تحت أشعة الشمس. سيحرم المشاهد من ذلك، وسيعيش بالمقابل الأيام الطويلة المضجرة الأسيرة، لأنها سجنية ومحتفظ بها ضداً على إرادتها في الصحراء، وحسب علمي، فكل حرمان من الحرية يكون مضجراً حتى لو تم داخل أجمل قصور العالم. بخلاف دباردون، سيستخدم بيرطولوتشي، في شريط "شاي في الصحراء"، الحذف أثناء عبور قافلته الصحراء. ذلك الشكل الأسلوبى، الذي يطوي، في مشهدين أو ثلاثة مشاهد أثناء المونتاج، الزمن والفضاء، ويوفر الحركة والمال. هناك تصوران للصحراء وللسينما: الحركة أو الجمود، الفعل أو البسيكولوجيا؛ الفعل والبقاء في حالة استعجال أو زمن البقاء والاقتصاد في الحركات. يكتب سيرج طوياناً بخصوص شريط رايوند دباردون "أسيرة الصحراء": «إنه شريط ينبغي أن نمنح أنفسنا الوقت الكافي لمشاهدته، شريط كباقي الأشرطة، سوى أن الشخصية الرئيسية في هذا الشريط هي الصحراء». إن الصحراء تعلمنا الصبر والمثابرة.

أقول في النهاية إن الصحراء سحر يشبه سكانها . الصحراء ليست ملكا لأحد لأن
الرحل ليسوا ملكا للأرض بل لشبيهم . إنهم مشدودون إلى كل ما يتحرك ، ليس هناك ما
يشدهم إلى الأرض لا الشجرة ، ولا البيت ولا الزرع . كل بلادهم توجد على ظهور
دوابهم . لا يتركون علامات على الرمال لأنهم يعلمون أن كل شيء عابر كصورة
سينمائية ، لا نحفظ منها سوى بذكرى غالبا ما تكون أجمل من الواقع ، لأن هذه الرؤيا
تأتي من مكان أبعد من الواقع . وكما هي السينما ، فالصحراء هي الحياة .



روح الصحراء الغامرة في السينما المغربية

عبد الإله الجوهري

عرف المغرب، منذ ظهور الفن السابع بفرنسا، وتقديم أول عرض سينمائي يوم 28 دجنبر 1895 بباريس، قدوم أفواج السينمائيين الأجانب، بدءا من مبعوثي الأخوين لومير سنة 1896، الذين جاءوا لتصوير مشاهد فيلمية في مناطق مغربية مختلفة، وأساسا منها الجنوبية، مشاهد حاولت في العمق تخليد امتداد الصحراء وجبروتها... فقد أحصى "موريس روبر باطاي وكلود فويو في كتابيهما "كاميرات تحت الشمس" سنة 1956، حوالي خمسين فيلما مطولا حققت ما بين 1919 و1930، وعددا مماثلا من الأفلام الناطقة للسنوات العشر الموالية، أي السنوات التي سبقت الحرب العالمية الثانية... وتجب الإشارة إلى أن المنتجات الفيلمية على عهد السينما الصامتة كانت في معظمها فرنسية. إلا أنه بعد عام 1924 شوهد وصول سينمائيين من جنسيات مختلفة: إيطاليون وإنجليز وإسبان وألمان وأمريكيون بطبيعة الحال. أفلام صامتة في البدء، ثم ناطقة بالأسود والأبيض، ثم بالألوان... أفلام لازال يحتفظ بأغلبها في أرشيفات السينما العالمية. لكن ماذا حفظت هي من تقاسيم الصحراء المتقلبة؟ وهل يمكن أن يحتفظ بشيء من "البحر" خصوصا إذا كان بحرا من الرمال، رمال بمدىها وجزرها وسكونها الخادع... فالترحال الأزلي للكثبان، وفي كل الاتجاهات، يبذل ملامح الصحراء بين الفينة والأخرى، الترحال الدفين في ذاكرة من

عاش ويعيش فيها يجعلها فضاء للتعدد في الهوية، في الميتافيزيقا في الطقوس، وفي الرموز والمثل.

السينما صور متحركة، والصحراء فضاء متحرك، وإن التقيا صار لزاما علينا التفكير في معنى العبور والترحال والانتقال والتحول، في معنى الزمن وكيفية مقاومته، امتلاكه ثم تحويله إلى واحة، أي إلى وقفة تأمل خارج البينين، بين اللحظة واللحظة الموالية، بين المكان والمكان المجاور، بين المركز والهامش . . . وإن التقيا فرضا علينا مساءلة الواحدة للهاجس ومتخيل الأخرى. فإذا اتخذنا منطلقا ومدخلا لقراءة هذا الزوج في تفاعله وشعرته مفهوم جدلية الحركة والسكون. فإننا سنلاحظ أن السينما فن الحركة بامتياز، كما يبدو ليست في الأصل إعادة للحركة في زمانيتها الواقعية، والتي تتجاوز إيقاع الأربعة وعشرين صورة ثابتة في الثانية. وإنما هي في الأصل فن الإيهام بالحركة، وفن خلق انطباع السيرورة، وطمس القفزات بين صور هي في الأصل ساكنة. كذلك سنلاحظ أن الفضاء الصحراوي، المرتبط في أذهاننا بأطرافه الرملية الهياجة الدائمة التحول، هو أصلا مجرد هامش غالبا ما يحوم حول نقطة ماء حيث يرسو سكان الصحراء، وحيث السكون هو قاعدة الحياة الإنسانية. قاعدة حياة تبقى - لسوء الحظ - جدمتوارة في الإبداعات أو لنقل في الإنجازات السينمائية المغربية، رغم أن جغرافية المغرب تبدو مندورة للصحراء تاريخا وتقاليد وعادات، بل أدبا وشعرا ونثرا، حيث يكفي تقليب المخطوطات التراثية، وتتبع سير الأولياء والصالحين والرجال المؤسسين لمعظم الدول التي تعاقبت على حكم المغرب، لنعرف أن الصحراء لم تكن يوما هامشا مغربيا بقدر ما ظلت دائما نبع الأحداث ومصدر الثروات والعطاء الخصب. وإذا كانت السينما العالمية - كما أسلفنا - احتفت بالصحراء المغربية في أفلام عدة بنسب إبداعية متفاوتة، فإن المبدع المغربي ظل بعيدا عن استكناه هذا الفضاء الشعاعي بأجوائه، الغامض بأسراره، الزاخر بتراته، ليبقى عدد الأفلام المغربية التي اتخذت الصحراء موضوعا لها، أو على الأقل بمثابة خلفية، جد محدود. أفلام نذكر منها أساسا بعض الأفلام التاريخية كـ "طبول النار" و "ظل الفرعون" لسهيل بنبركة، أو "عطش" لسعد الشرايبي، و "باي باي أسويرتي" لداود أولاد السيد و "وجها لوجه" و "الباب المسدود" لعبد القادر لقطع . . . لكن الاحتفاء الحقيقي لا نجده، في إعتقادي، إلا في أفلام سينمائية قليلة، أولها الفيلم الوثائقي "طرفاية أو مسيرة شاعر" للمبدع أحمد

البوعناني، الذي تعامل مع الصحراء كفضاء شاعري، وفيلم "طرفاية باب البحر" لداود ولاد السيد، الذي تعامل معها بصفته معادلا موضوعيا للواقع، حيث الكشبان الرملية تقف حاجز في وجه طموح شخصيات مندورة للفراغ واليأس القاتل. فيلمان من أهم ما أنتجته السينما المغربية حول الصحراء، وليبقى العمل الثالث، الذي قلما التفت إليه النقاد رغم أهميته الإبداعية المحترمة، الأكثر قربا إلى روح الصحراء الغامرة بالمناقضات، هو فيلم "عرس الدم" لسهيل بنبركة، الذي أنجزه سنة 1977، وهو شريط أثار إحساسا بالألفة ردحا من الزمن. وأصبحت إلى حد ما جزءاً منه "فضاء الطين المدكوك" بتعبير الأديب إدريس الخوري، وانجذابي إليه هو نفس إنجذاب بنبركة المخرج إلى الفضاءات القصية المنسية المنتمية إلى مناطق جنوبية: بيت الطفولة باعتباره جدر المكان حسب تعبیر غاستون باشلار، علما أن بيت طفولة المخرج يمتد على مساحة مكانية شاسعة تبدأ من حدود مدينة مغربية "كوليم باب الصحراء"، وحتى تخوم مدينة تاريخية منسية "تمبوكتو"، حيث شساعة الصحراء وامتداد البيداء اللامتناهي فضاء اختاره المخرج سهيل بنبركة ليصور فيه الفيلم الأكثر قربا إلى قلبه وروحه، انطلاقا من نص مسرحي شهير، "عرس الدم" للشاعر والمسرحي الإسباني غارسيا لوركا. لقد أعاد كتابة الحدث الدرامي للمسرحية، وتشكيله في فضاء حضاري صحراوي مغربي، بخصوصياته وذاكرته، وقد برز بنبركة ذلك بقوله: "لقد وجدت أن ما يحدث في مسرحية لوركا يمكن أن يحدث في الواقع المغربي، كما أن الحدث الدرامي الذي يصوغه لوركا المسرحي وجدت أنه وقع بنفس الطريقة تقريبا في منطقة تافراوت هنا بالمغرب". تبريرات يرفضها بعض النقاد خاصة الناقد مصطفى المسناوي الذي انتقد الفيلم بقوله: "لقد حاول هذا المخرج أن ينقل مسرحية لوركا الشهيرة نقلا آليا إلى إحدى مناطق الجنوب المغربي دون أن ينتبه إلى أنه أسقط على المنطقة علاقات وأعرافا اجتماعية، لا تعرفها قط قضية الثأر مثلا، وإلى أنه زاد الأمر تعقيدا حين جمع في حفلة العرس كل الفرق المغربية الغنائية. التي لا علاقة لها بتلك المنطقة من الموسيقى الجبلية إلى رقصة الكدرة ورغم ذلك يرى الناقد اللبناني إبراهيم العريس، في كتابه "رحلة في السينما العربية"، أن شريط "عرس الدم" يبقى أقوى ما حققه بنبركة في مسيرته السينمائية: "وقوة الشريط في اعتقادنا نابعة أساسا في جوانبه التقنية التصويرية... فالهم الأساسي الذي شغل المخرج هو تأطير اللقطات، أي تأطير اللقطة السينمائية لتصبح امتدادا فنيا يصل الفن

السينمائي باللوحة التشكيلية ليأتي التوليف . والتوليف هو منطقة الإخراج الفعلية بالنسبة لنبركة ، فيتم تركيب اللغة حيث تتجمع اللقطات / اللوحات وتلتحم ، لتتسج فيلما متماسكا تربطه خيوط متعددة تذهب من المستوى التشكيلي إلى الصوتي ثم إلى الدرامي .
والصحراء لا تحضر هنا وسط هذا الزخم التعبيري الفني باعتبارها فضاء مؤثرا لبنية الفيلم ، وإنما بصفتها شخصية فاعلة / مشاركة في صياغة الفضاء الفيلمي ، المكان هنا هو الصحراء بكل مكوناتها : الرمال والحجارة والواحة . المكان هو البيوت الواطئة المعتمدة ، بل المكان هو ذلك البيت الشامخ حيث تتداخل جدرانها مع صخور المنحدر ، فالكاميرا تنتقل بنا بشكل متوجس لنقرأ الأمكنة على بساطتها قراءة متأنية داخل وخارج حيزها العادي ، وبالتالي أن تحيط بها بدون رتابة لأن وضوح القصة وعدم التوائها ، وكونها تتحرك في حيز لصيق بالمكان الكبير الذي هو الصحراء ، جعل من السهل إبراز دلالات الأمكنة التي بدا أن لكل منها غاية محددة .

منذ البداية ومع استعراض الجينريك يخبر المشاهد من خلال اللوحة التشكيلية الثابتة أن الفضاء هو المحدد والمؤطر لأحداث القصة ، إنه مكان صحراوي أو لنقل فضاء القصبات بمعمارها الهندسي الشامخ المتعلق على الزمان والمكان . ومن مشهد القصبه الرابضة فوق قمة إحدى الروابي تؤخذ على حين غرة إلى داخل بيت واطى حيث الظلمة والفراغ ، باستثناء جسد امرأة ملقى يستعيد الذكرى الحلم أو لنقل الكابوس / مقتل الزوج والإبن البارحة ، واستشراف المستقبل الغامق كلون الدم / مقتل الإبن الثاني مستقبلا . الحلم هنا يصبح كابوسا يرتبط بالمكان أو بالواقع عامة فهذا سيجموند فرويد يقول : " إن الحلم مرتبط بالواقع ، والحلم حقيقة ، حقيقة صاحب الحلم . الحلم لا ينفصل إذن عن الواقع ، فهو قادر على إضاءة الواقع " ، الحلم في الفيلم ليس لغزا ، كما تعودنا أن نجد في أغلب الأعمال الفنية ، وإنما هو حدث واقعي تسلل إلى نفسية البطلة ، أو حلم لا لغز فيه واضحا نحس منذ البداية أنه بمثابة نبوءة ستتحقق فيما بعد . وما يدعم هذه النبوءة هو خواء وقسوة المكان وسلطته الفاعلة . فمكان فيلم " الكبير " ، أو فضاؤه العام ، يفتقد للأمن والدفع ، يفتقد للحب ، وإن كانت الحياة تبعث في كل الأشياء عندما تجتمع المتناقضات حسب غاستون باشلار ، فإن متناقضات الشريط تبعث الكآبة والخوف بل والموت ، ومع كاميرا المخرج يتكرس هذا الطرح أكثر من خلال مقاطع وصفية تستعرض أمكنة تستفز العين بقسوتها /

جماليتها. تأخذنا إلى الكثبان الرملية بصفائها/ جبروتها، إلى الواحة المحصورة في حيز مكاني ضيق محفوف بالمخاطر رغم خضرته: فالعقرب والأفعى والحجارة المستنة، صور توجز بشكل بليغ حجم الأحوال، مثلما نحيلنا على العلاقات الاجتماعية المنسوجة بين الشخص، يبدو الهدوء والسلام، لكنه سلام بين الأعداء، ورغم جمالية هذا الفضاء، وهو جميل بالفطرة (فالصحراء بيداء الشعراء)، ورغم الامتداد اللانهائي والانفتاح باتجاه السماء. فالمكان يبدو معزولا منغلقا وضيقا. وعندما يريد المخرج تأطير بعض الأماكن المحدودة الحضور، في هذه الصحراء الممتدة من خلال كاميرا مدير تصويره البرازيلي جيرولامو لاروزا، فإن عملية التأطير هذه يراد من خلالها إبلاغنا بترجيديا المكان. فبيت الحبيبة-الخطيبة زاوية تصويره، غالبا ما يكون مأخوذا من الأسفل في محاولة لتأكيد موقع أصحابه الاجتماعي، لكن انغراسه في صخر المنحدر، وأشجار الصبار التي تسيجه، تجعلنا نحس بأنه مصدر المأساة القادمة، ويؤثرها الطاغية. فالمكان يلد السر قبل أن تلده الأحداث، ووجود امرأة مجنونة تجوب هذا الفضاء المفتوح، المغلق على نفسه، يبدو لي متوقعا ومبررا فنيا لأنه يندرج في سياق الصحراء والجبال الجرداء والواحة الكثيرة إلا من نخيل يقاوم زحف الرمال. ومع تقدم الأحداث بعيدا في اتجاه الموت الزاحف، أجد أن المكان هو السبب والأصل. وإذا كانت كاميرا المخرج تتوفر على حرية أكبر في التحرك والنقاط الجزئيات في الفضاءات المفتوحة، فإن الأماكن المغلقة حتمت بالضرورة على المخرج الالتجاء إلى الزوايا، بينما اقتصر التأطير على اللقطات الكبيرة والقرية التي تهتم بالتركيز على الملامح الأسيانة الغارقة في حزنها، وتتبع الشخصيات في مساحة وجودها. فيبدو إطار اللقطة أساسيا في موضوعة الممثل، وفي تقديم المساحة أو الفضاء الدرامي بوصفه معبرا أساسيا عن اللحظة المصورة. إن بيت عمروش يبدو هشا غير قادر على منح صاحبه السعادة، فارغا مظلما يدفع الساكن إلى هجرانه، بحثا عن الدفء في مكان آخر؛ لهذا يظهر عمروش في الغالب فوق صهوة حصانه تائها في الطرقات، حائما حول بيت الحبيبة أكثر من تواجده بجانب زوجته وابنه، ليأتي الهرب في النهاية باعتباره حلا وهميا يقود إلى الموت. أما بيتا الأم المفجوعة والخطيب المخدوع، فنجدهما فارغين باردين إلا من صمت يؤثثهما ويجعلهما مكانين واسعين وعميقين ولا نهائين، يمارسان ساديتهما البريئة على صاحبيه، ويوجهان حواراتهما، كما يفرضان وجودهما على المتفرج، ويجعلانه يحس

برهبة المواقف . فحديث الأم داخل هذا المكان المظلم يتمحور في الغالب الأعم حول الدم وذكرى الموت ، وعندما تصمت فإن صمتها يكون قاتلا ، تلسعنا بنظراتها " اليونانية " (دور الأم أدته بكل اقتدار الممثلة اليونانية إيرين باباس) . وإذا كانت الظلمة والوحشة والرهبة تلف بيت عمروش ، وبيت عدوه (الخطيب) ، فإن بيت الحبيبة - الخطيبة يبدو أنه يتوفر على حفة ضوء ، على أمل ، على شيء من غنى الأب وتمسكه بالأرض وجمال فتاة تبحث عن حرية أكثر ، لكن الجدار داخل غرفة الضيوف المزين ببندقية (بوحة) ، إلى جانب مسدس تقليدي ، يعكس واقعا ملغوما لا يوحى بالاطمئنان . فالبيوت الثلاثة بمثابة أمكنة تكبت العواطف والمشاعر ، وتضغط على أصحابها . وهو ما ولد الانفجار في النهاية ، الشيء الذي يؤكد الرأي الذي يذهب إلى أن أشد الانبثاقات دينامية غالبا ما تحدث في الوجود المكبوت . فالكائن الذي يظل ساكنا في قوقعته يتأهب لانفجارا ، إن لم نقل لعاصفة .

ورغم القول إن الصحراء - المكان في فيلم " عرس الدم " سجل حضوره الفعلي ، وبدا في بعض المشاهد شخصية فاعلة في تطور السرد وإغناء الحدث ، فإنه يمكن الإشارة إلى أن المخرج كان بإمكانه أن يستكنه دلالات الأمكنة أكثر ، ويسند لها دورا أكثر مجازية وتعبيرا ، لو أنه خفف بعض الشيء من وطأة رؤيته المأساوية الغارقة في تفاصيل الشعرية الأرسطية . وكان يجب عليه أن يعي أنه وراء كاميرا سينمائية لها خصوصياتها وإمكاناتها الخاصة . فمسرحة بعض المواقف أعطت الانطباع بأنه كان مفتونا بالنص المسرحي ، الذي اقتبسه عن لوركا ويسعى جاهدا إلى تكييفه مع الفضاء الصحراوي المغربي .

فيلم " عرس الدم " : ورقة تقنية

إنتاج : سنة 1977 / 82 / 35 ملم بالألوان

إخراج : سهيل بنبركة .

سيناريو : سهيل بنبركة .

تصوير : جبرولامو لاروزا .

موسيقى : مجموعة بابل وجورج زامفير .

تركيب : سهيل بنبركة .

تشخيص : إيرين باباس ولورون تيرزييف وجميلة والعربي الدغمي ونعيمة المشرقي .

هكذا تكلم الممزق العبدى

إدريس الملياني

فإن كنت مأكولاً، فكن خير آكلٍ،
وإلا فأدركني، ولما أُمزق

الممزق العبدى

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

فخذ كتابك
باليَسار وباليَمين
اقرأ صحابك
هل ترى أحداً
هنالك أم هنا
لك خادماً
أو سيّداً
أو ربّما

هي صفحةٌ
تُطوى لتفتح،
صفحةٌ أخرى، منقحةٌ،
أمرٌ من الصحائف كلها تُمحي
وتكتبُ دائماً
بالدمع
والدم
والمُنونِ

حتى كلابك
شفّ ملياً، جيداً
هذي الوجوه تشيع عنك
كانها بالأمس
لم تلم يدك
ولم تدق عليك بابك
لا، الكلب أوفى
من صغار المستبدين الكبار
أو الصغار
يقال: حين يموت سيده
يموت عليه حزناً
أو يكف عن النبح
على الأقل دقيقتين
من الوفاء
دقيقتين من الرثاء
فمن يكف عن المديح
ومن يعف عن الهجاء
ولو لثانية
من الزمن السّيافي الخزون
أكان مختوماً عليك
بالاختفاء
من الهواء الطلق
كي يتنفسوا الصعداء

خوفاً
من كوابيس
الليالي والنهار
وأن يناموا، مثلنا،
ملء الجفون
لعلنا نصحو على وهم
جديد، قد يهدئ
من صداد الرأس
أو روع البلاد
فكيف لم تجهر بما
اقترفت أيادي
العبقريّة والجريمة
والجنون
أكنت سرّاً أم ترى
كبش الفداء
لحكمة عمياء
تخط خط عشواء الحكومة
والنيابة والقضاء
على الضمائر والبصائر
والبطون
وليس ثمة من منار
يُهدى به في اللّموّة
والملمّة والظلام

سوى قراصنة الضياء

من العيون

لا، يا كُبَيْشَةُ، لم تكن

إلا يداً

بطشوا بها

سوطاً لسلخ الجلد

جفراً فاضحاً كالشمس

مفتاحاً لكتر الجن

حبلاً للغسيل

ومزقةً للكنس

أو مسح السماء

من الوحول

وحارساً لضياء عبد القيس

أو تقطيع أوصال البوادي

والخواضر والعقول

وفارساً: "واللّٰلِ خَيْلٌ !"

يعلو كعبه زمناً

ويعلو ثم يهوي، وحده

يهوي، كآخر ثم آخر

قبله أو بعده

يعلو عليه أو يدانيه

ولكن، مثله،

يعلو، بفرج لسانه

يعلو ليهوي، مثله،

من فوق سرج حصانه

ويكون نجماً

مثل بدر زمانه

ويكون رجماً

للسياطين الغفيرة

والغفيرة

بالشرار

وبالشعار

- لا بأس إلا منكم

- لا بأس إلا منكم

- لا درس إلا منكم

لا بأس، نحن لنا علينا أو عليكم،

حملة حمالة

ألمأ

وجرحاً نازفاً

عدماً

كزهرة زيزفون

لم تلد أبداً

سوى نقع بلا وقع يثور

ولا صدى

واللّٰلِ خَيْلٌ

للإسطل والبارود

يذهبُ حيثُ يرسبُ

في الغبار

أو الحَسار

الفارسُ المترجلُ

الجبارُ يذهبُ حيثُ يخطبُ

مثل آخر ثم آخر

بعده أو قبله

حتى قيامة صاحب

الشأن الذي يأتي ولا

يأتي غدا

وكما نكون يكون حتفاً

حافلاً سلفاً

أو حاملاً خلفاً

على ما لا يعدّ

من الدواهي والنواهي

والأوامر واللقى

والحرب باردة

علينا أو لنا

ليست سوى الحرب الطّحون

الحرب منذ الآن

أمس هنا

وغداً رحي

ولادة نفس العجيين

تدور ثم تدور

مثل كُويرة، في حُفرة،

للغولف،

تعلو ثم تنزل

ثم تُضرب

بالعصا عُرْضَ الهواءِ

نظير فارسها الذي

ضُربت عليه الذلّة، الأمثالُ،

كالكعب الأخيلي الطعينِ

يموت حتف الأنف

منعزلاً، بعيداً،

عن صليل السيف

والدم والعرين

يموت منكسراً، وحيداً،

تحت ظل عريشة

من ملعب معشوشبٍ

بحشيشة الدينار

يجرّعها ويزرعها

عريس الساحة الشرفية الشهداء،

وهو يزف نحو الخدر

موكب حية رقطاع،

سماً ساري المفعول،

واسماً كاتم الأنفاس

..... كنتَ الممزَّق مرةً،
..... فالיום قد صرتَ الممزَّق.
..... لما جريتَ مع الضلال،
..... غرقتَ في بحر الشَّمَقَمَقْ.

في كل الجهات
أكلتَ ثم أُكلتَ
كالثور الحَرُون
وليس إلا نحنُ، إلا نحنُ،
مأكولين من أمات
قَشَعَمِ الحَنُونِ! ..



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

(*) [المَمَزَّقُ]، بالفتح، شأس بن نهار العبيديّ، شاعر جاهلي، من عبد القيس والبحرين، لقب بذلك لقوله هذا البيت، لأحد الملوك، عمرو بن النعمان بن المنذر الأكبر، أو عمرو بن هند، وكان عنده أسيرا، أو همّ بغزو عبد القيس فلما بلغته القصيدة انصرف عن عزمه، أو طلب منه إغاثنه من الساعين لقتله، فقال له: لا أأكلك ولا أوكلك غيري، والممزَّق، بالكسر، شاعر آخر حضرني متأخر هجاء الشَّمَقَمَقْ ..]

(*) حشيشة الدينار: نبات معمر من فصيلة القنبليات ينبت بالشرق، ويزرع في أوروبا، تستعمل مخاريط أزهاره في تعطير الجعة.

أَسْتَضِيفُ غَيْمَةً

أحمد بلحاج آية وارهام

يُرْوِزُنِي إِحْسَاسُهَا
إِلَى فُوَادِي زَهْرَةٌ سَادُخْلُكُ
كَيْمَا تَقْبِضُ مِنْ سَنَّاكَ أَدْمُعِي
تِلْكَ الْآتِي

قَدْ سَكَّرَتْ أَبْصَارَهَا

يَدٌ مِنَ الدَّمِّ

أُسْتَقَلَّتْ كَاهِلِي،

رُوحِي تَبَيَّسَتْ يَدَاهَا

هَلْ شَعْرُكَ الَّذِي يَطُولُ

لَهَا يُعِيدُ نُضْرَةَ النُّعُومَةِ

إِنْ فِيهِ غَاصَتْ بِأَصَابِعِ الظُّلَمَاءِ؟،

إِلَى قَضَائِي نَسَمَةً سَأَنْقُلُكَ

□ □ □

لَغَيْمَةٍ شَرِيدَةٍ

تَقِفُ فَوْقِي

مِثْلَمَا كَلِمَةٌ

فِي شَجَرِ الْغِيَابِ

يَرْفَعُ بُضْيِي سَلَامَ أُسْتَبْهَامِهِ

لَرْبَمَا هِيَ يَتِيمَةٌ بِقَلْبِ فَضَةٍ

لَرْبَمَا هِيَ أَنْجَرٌ أَحْرَمَ

تَشِيمُ أَغْشَابَ السَّلَاكَةِ،

تَعَالَى... مُهْجَتِي سَتَكْرِمُكَ.

□ □ □

أَيَّتَهَا الْآتِي

وَمِنْ زُجَاجَةِ الْأَسَاطِيرِ الْعِذَابِ أَنْهَلُكَ.

(*) زاوية تامصلوحت

السبت / الأحد 29 صفر / فاتح ربيع الأول 1429

08 مارس 2008

أَبْصُرْ فَيْكَ شَعْرَ أُمِّي

فَتَبْرِغُ الْعُيُونُ مِنِّي

أَبْصُرْ لَحْيَةَ أَبِي

فَيُورِقُ الْأَضْيَاءُ فِي دِمَائِي،

إِلَى سَرِيرِي نَغْمَةً سَاحِمَلُكَ.

□ □ □

أَيْتَهَا الَّتِي

تَقْرَأُ هَجَسِي

أَنْزِلِي،

بِدَاخِلِي

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

تَنْفَسْتُ صُدُوعَ هَذَا الْكَوْنِ عَنْكَبًا

فَمَزَّقِيهِ

رَبِّمَا يَقُومُ جَسَدِي

جَزِيرَةً

أَصْعَدُ فِيهِ مِثْلَمَا النَّهْرُ

بِأَنْفَاسِ الطُّفُولَةِ

عَسَى يَرَانِي،

هِيَ أَدْخُلِي

عَلَى ضُلُوعِي بِسَمَةِ سَانُقُشُكَ

الاستئناسُ بالأخطاءِ

وداد بنموسى

تَمَرُّدُ

... إلّا خَطَئِي

أما وقد حان الخطأُ الجسيمُ
وتماديتُ حين نأيتُ في الظنِ
لم أأجل فوضاي لآخر الفوضى
دائماً على خطأ

ولا أندم إلا على الهدنة التي توحى
بالموت
فإنني أطلب مغفرتك
وليس لي غير توسل:

سبحانك لا خطأ إلا خطئي .

فَلَسْفَةٌ

جَهْلٌ

خَطَايَايَ لَا تُحْصَى

مثلما هي المهاوي لا سبيل إلى اجتنابها
بغير السقوط

إذن: لك أن تتعلم مني أيها العالم

الأخطاء ماسات على الطرقات
يدوسها العابرون هازناً بوميضها

كيف أخطئ الخطأ بالخطأ

لأصنع الجناحين

... لأسمو عن باقي الخطائين

وحين تغفر .

رؤيًا

لذة الأخطاء في الأخطاء

شهوتها في اقترافها

أخطاء بلا هوية

وقفت أحصي الأخطاء :

أولها صَبوتي الفؤارة

آخرها دمعتي الهدارة

وفي المابين كانت أخطائي بلا وجه ولا

اسم

لا تتمرد على أخطائي

لا تكن أكبر من الغفران ، إنني أدنو

منك واحفة كأنني ارتكبت أمامك

عرائي ، أخفيتُ عنك الخطوط الدقيقة

المرسومة على جبهتي إيدانا بتقدم في

العمر وفي الهلوسة ، كأنني أستلهمت

منك - دون إذنك - حكمة محبتك ،

وشرعت أجمع حولي كل الأنهار كي

أرى وجهينا معا في صفحة الماء . . .

كأنني وأنا ألعن كل النساء اللواتي تركنَ

في خلاياك بعضا من أحمر

شفاههن ، ألغي حججك التي تقول

أنك الفحل . .

الن يشفع لي عندك نزوعي إلى

ولم استدل عليها إلا بتعبي

وندمي الذي في الشتات

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

أخذُ وردَ

جَمَلتني أخطائي

يا كم تَجَمَلت بي الأخطاء؟

ضُعب

سأسعى جاهدة إلى أن أخطأ في حقك

ما أسعدني حين أركع

سَدَاجَة

كنتُ قليلةُ الأخطاء
حين كانوا ينعتونني بالساذجة

رَفِيقَاتُ

إذا خُيِّرْتُ بَيْنَ الكائنات التي رافقتني
على مرِّ السفر
حتما سأختار الفراشات، كانت تُصَفِّقُ
لكل خطأ عصفَ بي
وأنا على أهبة الحب
إيمان
أنا مؤمنة بأخطائي
جميعها من وحي الرغبات

استسلام

لستُ أدري إلى أي منعرج تخطو بي
أخطائي
كل ما هناك
أنني أسلم لها العمر
وأتركها تنمق أجنته

الهروب وإياك إلى أبعد نقطة في الخطأ؟
ألن يغريك الغوص معي إلى قاع
الخطيئة؟
ألا تريدنا مشدودين إلى هباء؟
أو كن تغفر...؟

جَسَارَة

مثل مهرجة تدعي الفرح الزائف
أراكم أخطائي جرحا تلو جرح
وأصيح في البحر:
ثم ماذا بعد أيها الوقحُ صديقي...؟

تَوَاطُؤُ

صريحة في خطئي
مثلما خطئي صريح معي

رَصِيد

كلما أضفت إلى رصيدي خطأ
ازددتُ تشبهاً بالحياة

عمري الرتيب . . كدقات ساعة صدئة

جُنُونُ

لا لغز في خططي

ولا معنى

ولا انبهار

هو يتلبّسني مقهقرا

وأنا أرتمي عليه

في التمرد الذي يليق

طقوسٌ خاصةٌ

عند حلول الظلام

تكون شياطيني على مقربة من جسدي

تزين لي النزوات

والساعات الفاجرة

وعيدٌ

سأكسر حياتي بين يديك

وسأشعل النار في الروح

وأرتكب الحماقات في الدقائق الأخيرة

وسيحل الصمت

وبالخطيئة التي تشتهي

سأودعك

تاركة على الجسد

سيرة أخطاء لا تغتفر

اعترافات فانية

"ذنوبي في العشق كحبات الرمل

لا تحصى ولا يُقبَضُ عليها

غير أنني تَعَشَّقْتُها . . . "

قالت المرأة قبل آخر نفَس .

ARCHIVE
<http://Archivebeta.Sakhril.com>

كمنجات لخرس السواقي

محمد بشكار

من عشبي	أنا الريح بالزعر المر أنهزم ،
رتقا . .	أنا مثلما تبلغ الأرض بالزهر عذرية
.. لتلقى السماء التي ابتعدت	الشهوات
في السماء، أرضها التي	سوف أبلغ بالماء
سقطت في الأرض ؛	نطقا
ساقها فوق ساقى ، حرير	وإن لم تعرني السواقي
على مغزل ...	كمنجات من أخرستني . . تكلم إذا ؟
نشيدي ، بماذا سأكسر جمجمة	بلسانك جرحي يلتئم ،
الصدفات ،	والمهاوي التي انفغرت
لأعرف هل باللالى أم بالدماغ	انفغرت . .
تفكر؟ وما للغريبة تألفني ،	...
حين يصهرني حبها ، ذهابا من نقيع ؟	بشقيق الحرائق أو بحريق
تراني برئت بعلة إنشادها بعد أن	الشقائق ، تغزل في حوض ثدييك

هدم الرقص ، قرية جسمي ، وصرت
أشد

بحائطها حائطي ؛ حجرا
هائما في حجر ؛

صرت أنحل في كفها مثلما ينحل
الصوف في كف غازلة استقطرت
منيا . . وأخشى من الماء يفرد ذيل
الطواويس

فوق السماء إلى قزح

جارح جسدينا لسفح

ورابية لا يشدهما عشب

أو صقيع .

استذب برعافك

يا

ش

ر

ي

ا

ن

النجيع ،

فأنت الذي تلتوي دودة تندفق

بالنهم في جسدي المن رخام ، وأنت

الذي انتفخت بحياته مستنقعات كجثة
أنبل ما وخطته الفرديس من حمر تحت
حافرها المتصدىء يردمني
عالمي . .

يا أنا ، ماله العشق إذ

يتغرد نهقا رخيما كما حنجرات
الزلازل

تشطر قلبي لأرضين لو اجتمع الطير
بينهما . . لتسربني في السماوات
منطق

أسرابها السبع جرحا ، وصحت ؛
استذب

برعافك كالمنسحب بشمسه في الشفق ،
أنت

يا شريانا يرى عين مهطله المتهيج

في إبرة لا تراني سوى كفن

بياض البجيع

نشيدي ، أنقذك الرب

من نجمة

ضاء في وردها العتم

بالأسى ؛

كنت مالكة يا ملاك الخطيئة يسبح

في كهـرمانات سبـحتها الحب ،
إهـليلجيا يـكوكـبني دائـرا بالمـجرات
بين أصابع شيخ الغمامة
خضراء
تشـتي
بسفر المـروج
على جـبل غـدر النـهد
حين استـحل ذـراه لشـهوتـه
ملهبـا ورـسى ...



أبي

جمال الموساوي

ثمة دائما ما يضح في الروح منك ،

جينات الغضب الصامت

الغضب الذي يأتي عرضا

<http://Alphabeta.Sakhril.com>

ابتسامة عابرة على شفيتين تقطران

بالحياة

ويقبل قليلة .

هدوء في النزول إلى السرير بعد يوم

حافل .

فطور السادسة صباحا ،

وعمر أشبه بمارطون ،

يا أبي

استأذنتك في صورة للفجر البعيد ،

لا يزال الوقت مبكرا ،

استأذنتك في صورة للفجر البعيد ،

فالليل صديقي

وحاملك إلي

يا أبي

أعود من ظمائي

إلى عرشك في الأعالي

إلى حوض يليق بمحبتك

مسقاي منه

وإليه مرتقاي ،

إليك يا أبي .

لمنازل مستَّها يدك
فاستوت لآخرين .

لا يزال الوقت مبكرا
لكن الليل الصديق حاملك إلي
يزحف بلا هوادة
وأنا كما ترى ، يا أبي ،
أنحدر مع الغيم صوبك
أفتح مسامي للتعب
وأنسى .



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

كلماتك

محمد لقاح

(إلى ع. ك. الطبال)



هذا الجيلُ الشاعرُ

عقوا، هذا الجيلُ العاثرُ

يتصنعُ أوهاماً ويرى فيها قيمةً،

يتكلفُ أحلاماً لا تنسيه سقمه.

فرجيل مضى عهدهُ

لا رائدَ إلا أنتَ

فوجهنا نحو الشعرِ الدّري

حيث الفيضُ الروحي

وصفاءُ الحسِّ

وجوهرنا الإنساني؛

يا شاعرنا الملهمُ

يا شاعرنا الأكبرُ

كلماتك نهرُ النسيان

وفاتحةُ الفرح الأجلُّ

قد خفقَ القلبُ لها

وتخطى الأسنَّ من يأسه

ليعانقَ أحرفه الولهي

وجمالاً تضعفه الذكرى؛

سيعانقُ، وهو الواقفُ في المطهر،

نوراً يأتي من أحرفك الحرة.

يا شاعرنا الأجلُّ،

يا سيدنا،

كلماتك نهر النسيان

ووجوم سواك سيول من ذكرى

مع أنا لم نأثم.

2006 / 5 / 6

ابق في موقعك

(إلى م. ل.)

ابق في موقعك

وتحصن به

ابق فيه

ولا تنتقل

فالذي ترجيه

سيطفي نور الحروف

ويُلغي هوى

صنع الهالة الملهمة؛

ابق في موقعك

واكتب الشعر

حين تلامس حلماً

تؤجله اللعبة المعتمه،

وانتهز فرصة من محبة

من يكتسي بالثلوج

ويبقى على عهد

رغم عنف الخروج

من الحالة المؤلمة.

كل شيء يهون

عدا أحرف من بهاء؛

فابق في موقعك

مثلما قد عهدناك

لا تنسَ أنا نرى

في نُزُوحك ما لا ترى

قد نرى عثرةً

نستعيدُ بشعركَ منها

... خطيُ يستقيمُ لها الدربُ

أو يستجيبُ لها الإشتهاء .

أنتَ في المَفرقِ

لك أن تصحبَ الآنَ هذا التيارَ

أو تعودَ إلى أصلك المرتضى

قد تقول : يداهمني الآنَ عنف

يصوغُ الخيارَ

ثمَ تسألني : ما العملُ ؟

يا أخي ،

إن " تازة " بين المحال وما يُحتملُ

فهلِ الوضعُ مرتبكٌ ؟

لا نرى ما ترى !

هذه " تازة " العاشقة

ترصدُ الآنَ كلَّ الرؤى المارقة

ثمَ تحضنُ أحلامها

وملامحَ " إفري "

وتشهدُ أن الحروفَ

ستبقى وساماً على صدر " يَطو "

التي أخلصتُ زَمنا

وارتضتُ حبَّها وطناً

رغم كلِّ الرؤى الخائنة

هل فهمتُ ؟

وهل ستحصنُ موقعك المرتضى

حيث تغدو الحروفُ سنايلَ أو

أوسمةً ؟

ابتعدُ عن قوافيهم اللآحنة

وابقَ في موقعك

ابقَ فيه

فنحنُ نخافُ عليك

إذا قلتَ يوماً لنا :

ذلك كان زماناً مضى وانقضى !

أنداك ستحرقُ كلَّ القصائد

... تنشر كل الجرائد

أن رماداً من الشعر كان هنا وانتهى

والقصائد لا تُشْتَهَى

بعد أن خذلتها الرؤى الملهمة .

ابقَ في موقعك

وتحصنُ به

ابقَ بين المَحال وما يُحتملُ

حيثُ يوجدُ ما يَبْتِغِي الشعراء .

2004 / 4 / 10

حمالة الجسد

إيمان الخطابي

وجدت روحي منفذها دائما،
جسدي هو الذي ارتهن طويلا .

3- ARCHIVE 1-

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

حراس على جسدي
وروحي داخل الجسد
سجينة .

حمالة جسد أنا،
أرعاه وأحرسه
ولا أملك ناصية روحي

4-

روحي تحت قدمي
وجسدي حبله في يدي
أروضه مثل غزال
وأقرئه ما حفظت من المحاذير :
هذا مرعاك

2-

حراس على روحي،
وجسدي خارج الروح
رهينة .

لا تشرد بالهوى
في البعيد !

-5-

جسدي لسيدي ،
وروحي للجحيم .

-6-

مذ عثرت على جسدي
وروحي به شقية .

-7-

تعبت روحي
فسقطت منها
جرة الجسد .

-8-

أثقلني جسد ،
وضعته على جنب . .
وانكأت على جذع روح .

-9-

أذهب بالروح للبحر

ولا اتبع الجسد للغابة .

-10-

خذ عني هذا الجسد قليلا
لأضمد روحي .

-11-

القيد الذي يكبل معصم الجسد ،
يدمي نسغ الروح .

-12-

الروح متوارية ،
والجسد منكشف ،
هذا الجسد أثير !!

-13-

قالت امرأة لعاشقها :
لك كل روحي ،
لكن جسدي
خطيئة .

-14-

أحيانا وحين يستهويها
الركض روحي ،

تتعثر بجسد عليل .

ولم يأتوا على ذكر الروح .

-15-

-19-

تعطش روحي ،
تشتاق قطرة حب
ولا تجد .

أبعد من جسدي
تتطلع هذه الروح .

أدرك أنهم يقصدون بهذا الحرمان
جسدي .

-16-

لو أستطيع النفاذ بجلد روحي ،
اترك لهم جسدي
يحنطونه أو يحرقونه
وأنجو ببعض الحرية .

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

-17-

في قفص تربى جسدي ،
فلم تذهب بعيدا روحي .

-18-

لقنوها ألف وصية
لصون الجسد ،

مجرد دخان..!

عمر والقاضي



هذا ديدنه . !

خرج الرجل من الدار لابساً "شورطاً" مزرعياً وقميصاً قصير الكم مفتوح الأزرار، بذراعين باديتي العروق وقفص صدرى يمكن عد عظامه . هذا لباسه الصيفي المفضل لم يتخل عنه منذ أربعين سنة . . . يجدد "الشورط" والقميص حسب الموضة، مراعيأ نفوذه الذي يتجدد بدوره . !

لكن ماذا يفعل الآن بعروقه النافرة وقفصه الصدري ؟ !

استقام في وقفته . تمرين يومي مكَّنه من التحكم في استقامة الوقفة ، رغم السن المتقدمة . ابتعد عن الباب قليلا . وتمنى لو قربوا البحر إلى داره . فطالما رأى في منامه بحراً قريباً منه ، لكن الموضوع لم يُحسم فيه بعد !

الدار واطئة . تبدو عن بعد مكشاة أحجار . يُمكن احتواؤها بقبضة يد . ولن نعدم من يقترح ذلك ، شرط أن يكون الرجل وكلبه داخلها . قبضة قوية خانقة تعصر كل من . . وما فيها ، يمتزجان بالحجر والآجر وقضبان الحديد وخشب الأبواب والنوافذ . تتحوّل الدار إلى ظل أو وهم . !

الدار بُنيت على أساس أنها " فيلا " صغيرة . تُشكل بالإضافة إلى دور تشبهها " فيلات " تابعة لخدام الدولة . الدولة التي يتسابق الناس إلى خدمتها الآن . !

وقف . في يده كرسي قصير الأرجل . قديماً كانت له فيه مأرب شتى : عصاه يهش بها على غنمه من الناس . وقد يرمي به في وجه حساده الكثير . !

حين جلس تحوّل إلى كمشة عظام فوق الكرسي القزم . من بعيد قد يختلف اثنان حول الكتلة العظمية فوق الكرسي :

هل هي لأدمي أم لحيوان ؟ !

أما وقد جلس . تبدأ الحصّة الصباحية . هذا ديدنه . !

المساواة . !

يبدأ العمل اليومي بتفقد كلبه الذي يقف على مقربة منه . يحرسه ، يرافقه يساعده يخدمه . بإشارة من يده يقترب الكلب البلدي ، الرومي ، السلوقي من سيده . بإشارة أخرى يوقفه ، بعد أن يكون قد حدّد المسافة التي يجب أن تكون بين عبد وسيده . المسافة هي نقطة الخلاف بينهما اشتدت في الآونة الأخيرة . لأن الكلب قد سمع أن دوام الحال من المحال . لذلك أصبح يؤدي تحية العمل بلا خشوع . بدون رغبة . ويتنظر الأمر اليومي الذي يؤكد كروية الأرض التي تدور . تندحرج . !

أقعى حيث أشار له . مدّ ذراعيه إلى الأمام ما أمكنه ذلك . فرقهما . ويحذر أحنى رأسه متوجساً كمن ينتظر هبوط المقصلة . الرجل لم تُعجبه حالة كلبه . ولكي يحمله على جمع ذراعيه ، بسط رجله محاولاً ملء الفراغ بينه وبين كلبه . لكن الكلب انسحب إلى الوراء محتفظاً بذراعيه ممدودتين محققاً المساواة . !

علامة قف !

اقترب منهما رجل طويل عريض يختال صحة وعافية وأشياء أخرى . وحباً في الاختصار أقول : مثل دركي " كتامة " . . استوقفه الكلب دون إذن من سيده . ربما من باب السبق . . مطبقاً أن الأرض كروية الشكل . . ودوام الحال ! لكن خاب ظنه . الدركي تجمعه صداقة ومصالح مع سيده .

تمنى الكلب لو تحول إلى علامة "قف" !

حيرة . !

في أوج حيرته . نظر الرجل إلى كلبه وقد تحول إلى علامة "قف" . ولما لم يكن لديه ما يفعله استمر في النظر إليه . لكن الكلب بادل النظر . وهذا شيء جديد أن ينظر كلب إلى وجه سيده . نظرة حادة . حار الرجل وبدأ يتأمل قميصه وذراعيه متأسفاً على ما ولّى وراح . واضعاً يده على ذقنه . ثم وزّع نظراته بين كلبه والفراغ أمامه الذي لم يُملأ بعد بالبحر الذي طالب بتقريبه !

أزال اليد عن ذقنه . شبك كفيه . فتحهما . شبكهما . ودّ لو يقوم من جلسته . لكنه انتبه إلى أن الوقت مازال في يده . إنه حائر . !

اغتناب . !

في أوج حيرته . كادت امرأة تمر سالمة . وهو الذي لم يسلم منه أحد . انتبه وكلمها . فوجئت بكتلة عظام على كرسي قزم . ردت عليه بصوت مغناج صادر عن شفتين كحبتين توت ناضجتين . متحركة في وقفشها . ثم رجلاً وتسحبها كأنها برجل واحدة ثم استأنفت سيرها . أرجعته المرأة إلى أمانة جلّت قبل أن يتحول إلى "شورط" وقميص فقط !

الكلب غض بصره . وتأسف لما يحدث لسيده . أخرج السيجارة من العلبة ببطء في شبه شروء تحركت بها يده إلى فمه الذي كان فاغراً . قال في نفسه : يُعقل الاكتفاء باغتصاب رائحة امرأة ؟ !

بداية النهاية . !

بدأ في التدخين نفساً بعد نفس . في نفس الوقت يُكلم ماراً بعيداً عنه في الرصيف المقابل . كيف يبذل مجهوداً هو في غنى عنه . فقد رفع صوته مستعيناً بكل ما بقي له من صوت . وما بقي لا يكفيه في تلاوة الشهادة إذا حضر الموت . !

أين الصوت الذي كان يوقظ النيام . ويرعب المارة ؟ اكتفى بالنظر إلى قميصه و "شورطه" ونسي العظام فوق الكرسي القزم . علّل فشله ببعده المار عنه وضجيج السيارات . خاف من ألا يُصدقه كلبه . . أهى بداية النهاية ؟ !

عصيان . ١

تأثر بموقف خادمه . . تمعن فيه ، في رأسه ، بطنه ، ذيله . طلب منه أن يقترب أكثر
أكثر وأكثر . كاد ينهض ويُجلسه في مكانه . . اقترب الكلب تحدوه رغبة في حدوث
معجزة . ثَمَّ تفهم كلبه . في الوقت الذي كان الندم يتسرب إلى الكلب لتسرع في نشدان
المستحيل . !

نقل السيارة من اليد اليمنى إلى اليسرى . ثم أعادها إلى اليمنى . بينما الكلب فجأة
انتقل من الندم إلى الزهد في كل شيء . تخلَّى عن حقه في النباح . وهو الذي طالما طالب
بحصته في الإرث .

ولما رأى الرجل بأم عينيه تغير الكلب . أعاده إلى مكانه بعيداً عنه . مُهدداً بتأديبه إن
لم يقلع عن سلبيته . لكن الكلب لم يطعه !

تعجب . ١

مرت سيارة رباعية الدفع . كل المهرين يملكون هذا النوع . اشرباً متتبعاً لوجه
سائقها . لم يعرفه . حاول الاستعانة بمساعده . لكن الكلب لم ينظر ولم يشرب . الرجل
أبدى حركات من يده تقديراً للمدى خسارته . بينما الكلب تحنَّط . تحوَّل إلى مومياء . تعجب
الرجل مما يحدث . !
<http://Archivebeta.Sakhril.com>

المومياء . ١

امتص نفساً عميقاً ، عميقاً من سيجارة . لم يتذكر متى أخرجها ولا متى أشعلها .
بدأ يُخرج من فمه دفعات دم . الدم بحسب النفثات . فحص العلبة . نوعها ،
محتواها . مثل خبير في الجمارك . تابع التدخين . نفثات الدم كانت متجهة نحو كلبه . لم
يقف النزف بعد . ! أبعد الدخان عن وجه كلبه باستعمال كفه . . كفيه . والنفخ عليه ! كل
ذلك لم ينفع المومياء . !

أشياء لا تستحق الذكر . . ١

انفعل الرجل مستهلكاً ما بقي له من انفعال . رمى عقب السيارة رافعاً يده . ولما
عادت يده إلى مكانها بعد رمي الجمرة ، انتبه لها . فركها حتى عادت إلى طبيعتها . حاول

طرطقة أصابعه . لم يسمع لها صوتاً . ربما لثقل سمعه . الكلب استحل غيبوته وبتلك اليد التي رمت الجمرة المقدسة لامس أعضاء جسد الكلب ، الوجه . الظهر وأشياء لا تستحق الذكر . !

مجرد دخان . !

تفقد أعضاء جسده كما فعل مع كلبه . تبين له ، أنه لولا لباسه لما تميز عن كلبه . اكتشاف دخيل ، خاف منه . تدخل أجنبي بلغة المخزن . . هنا ازدادت محبته لكلبه ! نظر إلى ساعة معصمه ، قربها من عينيه !

الحصة الصباحية انتهت . وقف . بحث في جيبه " الشورط " المزركش . أخرج المفتاح . أبقاه في يده . الكرسي القزم في اليد الأخرى . مثل لص خطا خطوات . وبمهارة قاتل فتح الباب . أشار لكلبه أن يتبعه . لم يستحب ولم يتحرك . تخلص من الكرسي القزم . ليتمكن من أخذه بين ذراعيه ، مستعيناً بآخر ما تبقى له من قوة . !

تسوارى عن الأنظار . ولما انبعث دخان كثيف يتصاعد من الدار . قال نادل المقهى

المقابل :

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

- " الله على راحة " قال بعض المارة .

بينما أكد رجال الإطفاء . أن الرجل وكلبه لم يكونا هناك .

وحده الكرسي القزم كان مرمياً هناك قرب الباب . !

INSOMNIE

(قصتان)

لطيفة باقا



كان عاطلو ووحيدو وقرقو الحي يراقبونني بسرية وصلمت وأنا أغادر . . . رأيت أشباحهم الخفيفة تتحرك خلف النوافذ و وراء الأبواب المنفرجة التي كانت تتسرب من خلالها حلقات من دخان سجاثرهم . مقدمات أقدامهم تطل من عتبات الأبواب . . . الريح المتذمرة تلوح بالأكياس البلاستيكية السوداء . . . وكان الزقاق مقفرا .

في الساعة الثالثة من ظهيرة ذلك اليوم كانوا شهودا على رحيلي ، تماما كما كنت شاهدة كل هذه السنوات على أرقهم خلال ساعات أرقى الطويلة التي لا تنتهي . استدرت برأسي مبتعدة وكنت ألتقط بعيني آخر حركة ندت عن ستارة نافذة مغلقة . . . ورحلت .

أرق 2

على الرغم من كوني قد أصبحت تدريجيا أحسب على أرقى ما بعد الثالثة صباحا،
فأنا و إلى حدود الساعة لم أنتحر بعد . . . كنت فقط أغادر الفراش فجرا، أنتعل حذائي ثم
أخرج من المنزل محدثا إزعاجا كبيرا للسكان البيت السفلي النائمين، خصوصا عندما تأخذ
بتلبيبي نوبة السعال إياها و التي تعقب عادة إشعالي للسيجارة الأولى .

أما "هي" فقد كنت أعلم أنها ليست أحسن حالا مني . . . كانت مثل الآخرين تراقب
بصمت ناقم وجودي الثقيل فوق الأرض دون أن تتدخل في تغيير مجرى الأحداث (التي
لا تحدث أصلا)، كانت دائما هناك فوق نفس السرير المشترك الذي شهد أيامنا التي لن
تعود . . . ألقي نظرة على الركن حيث يتكوم جسدها الأليف . . . أكاد لا أراها . . . بل
أشعر بها وهي تبدد ما تبقى لها من أيام منكمشة جنب جهاز المسجلة، مصغية إلى تلك
الأوبرات القديمة . . . التي تبدأ رتيبة قبل أن تصبح صاخبة . . . ملاحم مرعبة تنقلها إلى أجواء
العالم الآخر . . . ذلك العالم الذي أعلم أنها كانت تهيئ نفسها للرحيل إليه .

الزقاق مقفر . . . الليل لم يمسح تماما بعد . . . بعض الأتساح المهرولة نحو مسجد
الحي . . . أضواء تلمع هنا وأخرى تنطق هناك هناك Silve لا تجد يد من شأنه تزجية الوقت في هذا
الظلام . . . أشعل سيجارة أخرى . . . سيدب النهار بطيئا كالمعتاد . . . لم ينتحر أحد خلال
هذا الشهر . . . ولم تلد أية امرأة طفلا آخر لتضيفه لباقي أطفال الحي . . . ومنذ مدة طويلة
لم يتعارك الجيران . . . فقط، ضجيج سعادة بعض الفتيات المخطوبات لجنود مجهولين،
يشك كل السكان في احتمال عودتهم من ساحة الحرب . . . وأطفال . . . الكثير من
الأطفال . . . ما يزيد عن الحاجة . . .

سوف أتحامل على نفسي و"أجمع" وقفتي المتهالكة الأولى لهذا اليوم الجديد في حياتي القديمة... ثم ألتقط حقيتي لأشغال التريكو وأغادر المنزل...

أضع المفتاح الوحيد الذي لم نسع أنا و"هو" أبدا إلى الاستخراج عنه (في البداية بسبب شيء يشبه الحب، وفيما بعد بسبب الكسل وعدم الجدوى)... أضعه أسفل مفرش الباب وأنا أفكر دائما في أرقى... ثم في أرقه... وأخيرا يسقط تفكير المشوش كالمعتاد في شرك الموضوع القديم إياه، والذي لم أستطع أن أتخلص من التخبط فيه خلال عمره بأكمله: ماذا أفعل لكي أدفع "المشاكل" بعيدا عني قدر الإمكان حتى يتسنى لي أن أعيش ما تبقى من أيام بلا ألم؟

... أكره الألم... أكره المشاعر المسهدة... "لهذا لم أحب أحدا في حياتي"... أقول لنفسي باسملة لأول مرة خلال هذا اليوم...

أشعر بشيء ما يشبه السعادة... إنني بصدد تحقيق اكتشاف كبير يتعلق بموضوع غاية في الأهمية: بعد كل هذا العمر من الزواج أفهم أخيرا السبب الحقيقي الذي جعلني أظل بعيدة عما كان يشغل الفتيات الصغيرات والزوجات العليلات فيما بعد... ويقض مضجعهن (لا أريد أن أفكر فيما يقض مضجعي أنا؟) هو اكتشاف متأخر نوعا ما... أفكر... لكن، لا بأس في ذلك... أن يحدث هذا متأخرا خير من ألا يحدث أبدا... ثم إنني لم أصادف في حياتي رجلا يستحق ذلك... أقصد يستحق أن أحبه... لكنني أظل أعتقد أن الأمر كان يتعلق بالأحرى بخوف غريزي تقريبا، من كل أشكال الانفعالات المحتملة التي قد يسببها لنا ارتطامنا بالآخرين في هذه الحياة... جميع الأنواع التي يمكنها أن تسرق النوم من عيني أو تجعل خبز صباحي يفقد مذاقه... أنا إذن، هي هذه السيدة العجوز بالجلباب البني والمندبل الأبيض... التي تمر في هذه الأثناء بظهورها المحني ورأسها المتجه نحو الأسفل... أنا المرأة التي لا تنام... لا تنام أبدا... أقول لنفسي وأنا أرمق "بنصف عين" فتيان الحلي الأغرار المحتشدين أسفل عمود النور.

أرق 4

لقد مات . . .

كان يعتقد أنه يستطيع إضافة زجاجة أخرى . . . لكنه مات . . . ضحكت . . . كنت أحاول طبعاً ، أن أبدو أقل وحدة مما أنا عليه .

عندما ينصرفون ينهمر الموت حولي مرة واحدة . . .

مشكلتي مع غيابه كانت تجعلني أستيقظ في الرابعة ليلاً . . . فأصاب بالفجيرة . . . ثم يشرع "الهلاك" في أنينه . . . أعرف حينها أنني تورطت فيه وأنني لن أستطيع العودة إلى النوم . أستسلم بضعف كامل لذلك الصوت الرهيب القادم من صومعة الحي . . . وأظل أتخبط داخل ذاكرتي . . .

كان حياً هنا فيما مضى . . . وكان يعانقني بيديه ويلقيني بهرته الصغيرة فيما أنا أمشط شعيراته الناعمة بأظافري . . .

في أحد الجرائد القديمة كتب أحدهم أن أرقى ما بعد الثالثة صباحاً هم زبائن الانتحار المخلصين . . .

ثبتوا الكثير من "أعواذ النذ" على جوانب مفاتيح الكهرباء . . . أكره تلك الرائحة . . . رائحة الموت . أحب فقط رائحة النبيذ عندما كانت تمتزج بأنفاسه . . . وكنت أهمس له :

- هذه الرائحة تجعلني قطعة متوحشة . . .

نظارته وولاعته تنامان الآن في درج المطبخ . . . كأسه ذو الساق الطويلة يقف في مواجهتي فوق الصوان . . . ينبغي أن أحل مشكلتي مع غيابه . . . مع كل هذا الحواء الذي خلفه رحيله . . .

- أنا امرأة منتهية .

أنظر إلى وجهي في المرأة . . .

كانوا يضحكون... يتحابلون على ألهم... يحاولون جري نحوهم... نحو
صخبهم... لكنهم يرحلون دائما.

أتابع ضوء سياراتهم وهو يتضاءل مبتعدا...

أنين المقرئ يتضاءل أيضا... ينسحب من صمت الليل...

- كيف سأتصرف وحدي مع كل هذا الموت؟

أتلقت حولي...

... لم يسمعني أحد.



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

ثلاث قطع من السكر

شخص ما ، ليس أنا- كما يمكن لقارئ كسول أن يفترض لي جعل للحكاية جسدا- كان يجلس هنا في هذه المقهى الغاصة بالكراسي والطاولات . لم يكن يشعر بأي ألم في أي جهة من جسده أو دماغه . . . ليكتب رسالة .

هذا الشخص كان شعره كثيفا وجينزه قديم وأصداؤه قليلون . هذا الشخص الذي هو ليس أنا ، وضع سكرتين في فنجانهِ والثالثة في جيبهِ وأخذ يكتب رسالة . لم يغمز للفتاة التي جاءت تصطاد رجلا تشبعه كذبا عن ظروفها ويتمها وأطفالها وزوجها الذي فر بحليها . . . لم يسبق له أن غمز بعينه لأي امرأة مهما كانت جميلة ومكشوفة الصدر والسيقان . . . شعره الكثيف لا يقول شيئا بعينه ولا نوع سجائره الملقاة فوق الطاولة ولا قلمه " البيك " الأسود . . . لا شيء يقول شيئا سوى أنه ليس أنا ولا حتى أحدا أعرفه .



لحظات رمادية

خالد أقلمي



لحظة أولى:

... ثم يعاديني الإعصار. يقسم أن يتنزع أجزاء معلومة من الجسد ويغتصب أخرى. ينحرف بركانا ملتهبا عبر أنامل السمرء الدقيقة؛ يملئها؛ تستوي أعوادا رمادية يابسة. يهتبل لحظات ذعري وشرودي ليحفر ساقية ملح نحو قلب غض متصدع، فتكتمل أسطورية آلامه.

لحظة ثانية:

... فقالوا ونحن في قمة تردنا: ثمة وقائع تنسج بكسل في كبد «المستقبل»، تتناسل مزهوة بإيقاع رتيب منبعث من منبه عجوز. ثم بحرص، وبعد لحظة تصوف، أعلنت وأنا في قمة ثورتي: ثمة إبريق شاي بارد، بقايا تبغ رخيص، رماد منفضة متأكلة، أوراق تن بفعل بياضها، وتحت وطأة أقلام عرجاء، ملساء تنزلق ألفاظها إلى أسفل، هناك حيث تترقب القطط... ثمة وجود لتلفاز مفقوء العينين أخرس، لا يزال متربعا على الخزانة بغرور، لاهيا بنرجسيته المائعة، بشماتته المعهودة، بسواد إطاره وزيف أخباره.

لحظة ثالثة:

.. إلى أن توقظني ذكرى السنوات العجاف، وآثار هذا الزمن الأحذب، أنحس بأنفاسي لزوجة تفسخ الأولى، وأترك هذا العقم يعث بخيوط أعصاب دقيقة تدلت من دماغي. يضحكني الشبه ويكيني: هما لا يزالان ملتفين بعباءتيهما المتثلمتين، يجاهدان لإخفاء آثار الجلد السمّكة، ورائحة الاختناق اليومي.

لحظة رابعة:

... وإذن دعيني أسألك حبيبي: كيف نقوى على تغيير مجرى الحياة الآيلة لنهر العدم؟ لحظات العمر الرمادية تتسابق بخفة متناهية على حلبة الوجود، فلماذا ننتظر؟! وماذا يفيد هذا التردد القاتل؟ لن نكث هنا أطول من عمر، فأقبلني عزيزتي! دعينا نلتحم، نلفظ الأسى ونعائق الفرحة الأولى. نسرع في مدّ خطانا، للدّفء سبيل للسّفَر، وحدائق شوق يغزلها بين الضلوع. لم لا ترحلين معي هذا المساء، ومن هذه المحطة الحزينة نطلق؟

ARCHIVE

لحظة خامسة:

... فتكفيني خلوة تأمل وقطرة حبر لا وُقن أنني ما أزال على قيد الحياة، وأن صدري على استعداد لتشكيل سعاله الجارح، وأن هذا العقل في حاجة إلى مزيد من العبث عسى تمنحي الشبهات، وتشمخ الهامات، ويتعقّل فقهاء المدينة!

لحظة سادسة:

... وعندما أخلو إلى نفسي أعترف: لا أقوى على تصنيف ألوان أمسي، ولا أسماء المعارك التي كنت فارسها. هل هكذا استويت؟ بغبائي وشرودي وقلة حيلتي؟ وهذه المتاهة الرهيبة متى أصبحت أسير مسالكها الملتفة المعقّدة؟ سأحاول لعلّي أنجح في استئصال ما نبت في جلدي من وشم العزلة والحذر والرّعْب؟! ولأنني وحيد هناك، ولأنني مفقود في جوف دهاليز هذا التيه لا أبالي بالإجابات، أكتفي بتركها معلقة قبالي على جدار الغرفة، بجوار صورة الحسناء العارية والزّعيم المشهور...

لحظة سابعة:

... بل إنني حاولت إقناعه بقدرتي على صدّ الجبال، وتصفيف شذراتها المتناهية الصَّغر، بقناعتي وفي الذي لا يفتح إلا لحظات الأكل والسَّعال... لم يكن يصغي إلي. أسقطني من على عتبته محملاً بياقات أسف وحسرة. وعندما ضمتني حجرتي المنفردة الرطبة، اجتاحتني موجة ضحك هستيري، أدركت إثرها أن سعادتي تكتمل، حقاً، عندما تنطفئ قنينة الغاز مصدر ضوئي، ويجفّ ما تبقى في دلوي الأزرق من ماء، ويرحل النمل بقطعة السكر المتبقية. ويكفي أن أنتهي إلى تأمل ظلي، وتقلب نظراتي الفاحصة في تقلّبات الكون، أنتهي إلى خرس صوفي، إلى تأمل...

لحظة ثامنة:

... ويتقدم ليعلم فيهم: «أيها القوم... أصغوا إليّ وصدقوني... ما شهدته بين ظهرانيكم أغرب من مجرد بله موسمي، بل أسوأ ممّا يقع في دنيا الله من دمار ومصائب، أكثر ترويعاً من أحداث الكون المدمّرة ومن كوابيس الليالي الباردة: هياكل نحيفة مكفّنة، ترفع بحماس نعوشها فوق الأسطح، وتصلّي على أرواحها راضية مبهجة.

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

لحظة أخيرة:

... ثم فكرت أن أرتاح قليلاً. أن أجرب النوم من دون أن أطفئ النور.

الرواية

عبد الواحد استيتو

فجأة، أصبح العالم إسفنجة تمتص كل شيء. أفكاره، أحاسيسه، أحلامه. يحلو
لخياله أن ينكل به كلما جلس أمام شاشة حاسوبه. فواغ قام رهيب. محبط ومثير لغيفظ لا
يعلمه إلا الله .
<http://Archivebeta.Sakhril.com>

كان تحديا كبيرا، فأخيرا وجد أحمقا آخر غيره في هذا العالم بعد أن كان قد فقد
الأمل في أن يجد واحدا. تحداه صاحب دار النشر في أن يكتب رواية في حدود ستين
صفحة في مدة أسبوع. قال له أنه لو نجح فسيشتريها منه ولن يتعامل معه بنظام النسبة. كان
ينظر إلى عينيه باحشا عن الأرنب. الجنون أرنب شقي يقفز من العيون. لكن الرجل كان
عاقلا ويتحدث بجدية مريعة.

- تكتب رواية بها نفس المتعة التي وجدتها في روايتك الأولى فأشتريها منك
بخمسين ألف دولار عدا ونقدا، لكن في أسبوع كما قلت.

اللعبة تتحول شيئا فشيئا إلى مغامرة مثيرة جدا. الحديث كان بسيطا، عاديا في بادئ
الأمر..

- سمعت عن الكاتب التشيكي الذي كتب رواية في ثمانية وأربعين ساعة؟

- سمعت . لعله قام بتركيب مجموعة جمل مفيدة ، لا أقل ولا أكثر .
- لا تستهن بالتجربة . الرواية حققت مبيعات هائلة ، خصوصا أنها كتبت أمام جمهور .
- ربما . لا أدري ، يخيل إلي أن مدة أسبوع قد تكون مقنعة . لكن الثمانية وأربعين ساعة هذه . .
- تقصد أنك قادر على كتابة رواية في أسبوع ، مع علم الصحافة ووسائل الإعلام بالأمر ؟
- لم أتحدث عن نفسي . لكن لو وجدت من يدفع لي خمسين ألف دولار فأنا مستعد لكتابة مائة رواية في اليوم الواحد .
الصمت الذي سيطر بعدها على المكان دفعه دفعا للنظر في وجه صاحبه فوجده قد أطرق مفكرا . لعله فقد روح المرح . هذا ما قاله لنفسه .
في الواحدة صباحا ، عندما كان يتوسل للنوم أن يزوره ، أيقظه رنين الهاتف فقفز من مكانه والتقط السماعه محاولا بيده الأخرى أن يمتح قلبه من مغادرة صدره .
- البس ثيابك بسرعة وتعال عندي إلى مكتبي الآن . اعفني من الاعتذار لك عن الاتصال في هذا الوقت المتأخر . الاعتذار - كما تعلم - يكون أفضع من السباب أحيانا .



قال المحامي :

- هاتان نسختان من العقد لك وله . الأخرى سأحتفظ بها أنا . في حال تم الاتفاق على ما يرام يمكنك أن تتسلم الشيك من مكتبي يا سيد مراد .
أمسك العقد في يده وهو يفكر . تعود أن يحدث هذا للآخرين فقط ، أما أن يكون هو موعودا بالثراء بهذه الطريقة ، فالأمر يجعله يقرص نفسه أكثر من مرة للتأكد من أنه لا يحلم ، ويجعله أيضا يستدير في كل اتجاه باحثا عن الكاميرا الخفية التي أصبحت هواية رديئة لكل قناة لا تجد أين تضع أموالها .

يجلس أمام جهاز الحاسوب للمرة الألف فلا يحضره ولا حرف واحد كبداية .
صفحة "الورد" العذراء تناديه بغنج ودلال لكنه يأبى . مرغما يأبى لا بطلا .

يخرج إلى شوارع طنجة فتحضره مئات الأفكار . بل الرواية كاملة أحيانا بكل
أحداثها وجبكتها . يعود مسرع إلى البيت ليكتب ، فقط ليكتشف أن اللهو الحقيقي قد بدأ
وأنه أمام مرض جديد إسمه الإمساك الفكري .

يخرج من جديد . تقوده قدماء نحو البحر . يضع كفيه في جيبي معطفه تاركا لهواء
طنجة القوي التلاعب بملابسه كما شاء . الأمواج تعزف سمفونيتها التاسعة بعد المائة .

يصعد درجات مقهى قريب ويختار لنفسه ركنا قصيا يطل على البحر . يتأمل
الموجودات تحته للحظات . تراود الأفكار ذهنه من جديد . ينهض من مكانه ويقول
للجرسون شيئا ثم يغادر .

تمر نصف ساعة فيعود حاملا حاسوبه المحمول ويضعه أمامه في نفس الركن الذي
جلس فيه سلفا . يكتب الجملة الأولى وهو يتنسم للبحر فيجيبه هذا الأخير بأخرى أروع
ويرفع له القبعة .

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

La Femelle أو الأنثى

أحمد بومعيز



إشارة أولية:

(نص 'الأنثى' هو نسخة معدلة لنص سالف. 'الأنثى الأخرى أو منتصف الفتنة'

وقد تم ترميمه حتى يصير مهادنا) <http://Archivebeta.Sakhr>

الأنثى الأولى حسب الرواية الأولى:

لقنوني في المسيد أو في المدرسة، أنه لما كان آدم في غفلة منه، نائما في أروقة الجنة، خرج من جنبه الأيسر مخلوق آخر أقل خشونة منه، له شعر أسود طويل، وعيون سوداء واسعة (حسب رواية فقيها)، وبشعر أشقر وأعين زرقاء (حسب رواية فقيه العجم).

ولما خرجت تلك المخلوقة من آدم، انخرطت في إغوائه وتحريضه ضد صاحب الجنة، واستمرت في فعلتها تلك، حتى أكل... بإيعاز منها. فأكهة غير معقمة أو غير ناضجة (قيل تفاحة...)، وبعدها، سقطت الأنواب عن جسمهما، أو جسديهما. (ولم يقل لنا الفقيه شيئا عن محلات الموضة التي كانت تتكفل بلباسهما، ولا من هو مصمم الأزياء ذاك...).

.... سقطت الأثواب و ظهر العري أمام الشاشة لأول مرة في تاريخ الذكر والأنثى .

... أتممت المشهد وفق مخيلتي البسيطة آنذاك ، فافترضت أو تخيلت :

- لابد أنهما تعانقا بعد أن شاهدا العري ، وفعلا الحب إلى ما لا نهاية ، حتى جاء أولادهما فغطوهما بأغطية من حرير أخضر (من ثوب الجنة) كالذي يغطي قبور الأولياء الصالحين ...

.... وهكذا، لما أرى قبرا لولي صالح داخل قبة تتجمهر حوله نساء باكيات ، وشابات شاحبات ، وشيوخ وشباب ، يطلبون أشياء غريبة ... كنت أتخيل مشهد ما تحت القبر المرتفع في شكل يشبه الهودج المغطى بثوب أخضر ، وبداخله آدم وحواء التي خرجت من جنبه وأخرجته من الجنة بعد أن أكل هو ولم تأكل هي . كنت أتساءل عن العلاقة بين هذا والطلبات الغريبة للمتجمهرين حول القبر ...

... وصدقت كل هذا ، كما صدقت الكثير من أمر الغيب .
http://Archivebeta.Sakhril.com
... ولكن حين بدأت أهلوس ، وأوسوس الأمور ، وبدأت تصلني صبوات الشيطان الرجيم ، تماديت في خيالي الذي لم يعد بسيطا ، قلت مع نفسي ، وفي سري (واستغفرت الله قبل ذلك وبعد) أن ... أو إن الأمر كله غير ذلك ، وأن آدم توهم كل القصة ، فبعد أن سكر من خمر الجنة حتى بلغ الشماله ، تخيل أن حسناء خرجت من جنبه الأيسر ... أما حواء فقد كانت بعيدة كل البعد عن المشهد . هي كانت في الجنة قبله . أو أنها كانت تشاهده من خلف زجاج شفاف يفعل فعلته تلك بعد أن راودها عن نفسها عشية ذلك اليوم وطرده ، ... هي تتفرج عليه من الشقة التي أهداها المستثمر العقاري الأول في الجنة ...
(استغفرت الله وعدت إلى مشهد القبور ... قبور الأولياء الصالحين ...)

الأنثى الثانية حسب رواية الإغواء والبداية :

... ولما بلغت شيشا من هوس الشباب وإرهاصاته الأولى، أثارت انتباهي إحداهن. رأيت الأنثى، وأسقطت عليها الرواية والمشهد الذي سلف ذكرهما فلم يستقم الأمر ولا الحكاية. كلمتها أول مرة فأحسست برعشة غريبة. تكلمنا في أشياء بسيطة وافترقنا. وفي الليل نمت أرقا جميلا، وأفقت على فرحة الطفل بالعيد. وبعدها، وكلما لمحتها قادمة، أحسست برعشة في القلب وفشل في الركبتين.

... وافترقنا ذات مساء من الأمسيات بعد أن تعلمنا الإطلالة على ظلال وخبايا جميلة لم تصل بعد إلى تلك الحدود العميقة من الكشف وإلغاء الأتعة. . . . ظلال خبايا بسيطة وجميلة لم نلقنها في السيد ولا في المدرسة.

الأنثى الثالثة و... والأخرى... والأخرى... حسب الإغراء فقط

... وأيضا لما بلغت من السنين أكثر، وابتعدت في تناسي أنثائي، تعاقبت الأجساد التائهة بين المقاهي والمدارس والبارات واليهين واليسار. وكنا نمر يمينا ويسارا، ونقتني جوارب مطاطية حتى نتمكن من عزل اللغة طيبا. فلتقتي في الصباح ونبقى حتى الصباح، وأستيقظ بدون فرحتي الأولى. الأنثى هنا أيضا بدون فرحة، وكيدها ليس بالعظيم. وحتى وإن بلغنا أقصى حدود الكشف والعري، ونبقى هناك حفاة عراة لمدة لا يعلمها إلا الله، لا أحد من أبنائنا يضع علينا غطاء، لا أخضر ولا غيره. اعتقدت تلك الأيام أن العري مشهد يجب تعميمه، وأن الغطاء والحجاب واللباس خنق للتوحد والحرية. ومع مرور الأجساد والأيام، لم أعد أحس برعشة في القلب ولا بفشل في الركبتين ضننت أننا احتسنا الرغبة والعرشة والفرحة دفعة واحدة. اعتقدت أنني اكتشفت اللعبة كلها. . .

الأنثى الأخرى... مالكة الروح، والمستعصية على الرواية

... هي ذلك العناد الأخاذ، والدلال التام والكامل. لا أدري كم مرة استعصت على الحكمي. لا رعشة القلب تكفي حين أراها، ولا فشل الركبتين. تتفكك أوصالي حين ألمحها، لا أستقر ولا أستطيع الوجود إلا بها. أراها في نومي وفي يقظتي وفي سكرتي وفي

صحوي وفي صحوتي وفي صلاتي وفي هلوساتي وفي صمودي وفي خنوعي وفي قوتي
وفي وهني وفي حياتي وفي مماتي .

لما لقيتها أول مرة راودتها عن نفسها فأبت واستعصت وأنبتني .

قال فقيه المسيد الذي علمنا رواية الأثنى :

- ادخل بها .

قلت :

- ما أنا بقادر على اغتصابها .

- اخنقها !

- ما أنا بفاعل .

- اقتلها !

- ما أنا بقاتل .

- احقد عليها !

- لا وقت لي للحقد .

- اقرأ سورتها .

-

توضأت ليلتها، وصليت صوب كعبيها أو نهديها ألف ركعة حتى أغمي علي .

ولما رأيته بعد ذلك، وهذه المرة، لست أدري أفي الحقيقة أم في الخيال، كانت في

سريري .

عانقتني، وضاجعتني، وألفنتني، وعادت إلى غيابها .

. . . ثم انبعثت من الجنة . . . فعانقتني أيضا وقبلتني . وضغطت على أنفاسي حتى

حسبتها نهايتي، فأحييتني وعانقتني، وضاجعتني مرة أخرى وأخرى . . . وغطتني بعد أن

خارت قواي، ورحلت داخل أنفاسي وأفكاري . . .

لم أعد قادرا على الوقوف، وأصبحت أفكر من خلالها، وأحس أنفاسها تطرد أنفاسي .

أنا تحت الغطاء . أظنه من الحرير الأخضر . هو الثوب نفسه الذي غطى جسدي آدم وحواء - حسب الرواية السالفة - .

... أنا تحت الغطاء وحواء انطلقت صوب الجنة من خلالي، أحسها هناك تضحك في غنج بائن، وتغري معد الجنة . وأنا هنا لا أقدر على التفكير ولا على الوقوف ولا على رفع الغطاء الأخضر الحريري عني . أفكر أنا من خلال روحها التي نفخت في . وأراها . . الآن فعلت نفس الفعل بالمساعد الأول لصاحب الجنة . . . وأحسها تنطلق إلى المساعد الآخر . . . ثم الآخر .

... ومن تحت الغطاء أصبح " لا تدثريني، لا تدثريني " . وأحاول الإطالة على الجمهور الذي يتحلق حولي . أسمع :

... أصواتا تأتييني . . .

... قوما يطوفون حولي . . .

... قوما يصلون على قبري . . .

... قوما يطلبون مني أشياء عدة . . .

... قوما ينتظرون قومي . . .

.....

وأنا أود أن أطوف حولي وحول قبري، أطلب منها أن أنهض من تحت الغطاء، لكنه لا تتركني . . . أحس بالعرشة في القلب والفشل في الركبتين، وأصبح هذه المرة " دثريني دثريني " . تعانقني، وتضاجعني، وتدثرني، وترحل في أنفاسي

.....

..... وهكذا إلى آخر النهاية .

وهم ينتظرون قومي ؟ .

الاحتفاء بالحرية في رواية الكيخوتي*

ألبير طوريس

* في الحرية ولدت وفي الحرية أذوب *

ARCHIVE

احتفلت إسبانيا أخيراً بذكرى مرور أربع مائة سنة على صدور الطبعة الأولى لرواية سربانتيس العالمية . والحقيقة أننا احتفلنا بكون الأدب الكلاسيكي شكل المحور الأساس في لائحة لا نهائية من المؤسسات الرسمية العمومية والخصوصية، على رأسها وزارة الثقافة، لضبط تدبير سياسي انطلاقاً من منظور سياسي معقول، وفي نفس الوقت تجديد التأكيد على فرصة فريدة وعلى قوة إبراز الطابع الكوني للثقافة وأساساً للأدب الإسباني، الذي ساهم، بموازاة ذلك، في بلورة مشروع طموح لجعل محفل القراءة يشمل الجميع، دون أن يضعف ذلك إرادة تقوية تأثير لغتنا في القارات الخمس . هو عمل لم يكن معهد سربانتيس بعيداً عنه، ولو أن كيخوتي، وهذا يشرفنا، ليس، ولحسن الحظ، في حاجة إلى قصاصات دعائية، كي يثبت جودة وعنوان مؤلف سربانتيس، على أية حال، إنه من المناسب التذكير

(*) نص مساهمة المؤلف في ندوة "ضوء كيخوتي: قراءات وتأويلات نصية وثقافية" والتي نظمها المكتب المركزي لاتحاد كتاب المغرب بطنجة يومي 20-21 يناير 2006 .

بأن الوصول إلى الوضعية الحالية لمعرفة أكبر كاتب على الإطلاق والاعتراف به ، قد تطلب القيام بعمل دراسي مكثف ومنتع ، ومسارا دقيقا من الطبقات النقدية وعرضا معمما لأعمال سربانطيس .

في هذا الفصل الأولي يمكن القول أيضا «أكتب لأسياك وبين لهم شاكرًا أن نكران الجميل هو وليد العجرفة» . ولذلك أشكر معهد سربانطيس ، وعلى الخصوص مديره أرتورو لوريتشو Artoro Lorenzo ، وأشكر أيضا اتحاد كتاب المغرب ، اللذين سمحا لي أن أشاركهما انشغالاتهما الأدبية وعلى الخصوص ربط أواصر الصداقة . في هذا السياق أريد أن أدرج عرض اليوم ، وأنا مدرك بأن هذا الموضوع الذي يشغلنا قد قيل فيه الكثير وبشكل جيد ، لذلك سأسلط نظرة أكثر عمومية وفي نفس الوقت أكثر خصوصية على رواية سربانطيس مع عناية خاصة بأصلها الإبداعي ، أو لأكون أكثر دقة على موقفها المدافع عن الحرية . إن كاتب العصر الذهبي هو مؤلف مشهور يجيد بنفس المهارة مختلف الأجناس (الأدبية) ، وفضلا عن ذلك هو كاتب بكل معنى الكلمة ، ولو أن نزوات الصدفة وشروط أخرى أرادت إبراز روايته على حساب شعره وأعماله المسرحية .

وربما تعين على الأجيال الجديدة من الكتاب أن تأخذ بعين الاعتبار أن التقليد هو مصدر لا ينضب للإلهام . إن ميكيل سربانطيس يتخطى جميع حدود الحقل الأدبي . لذلك نجد كتابا متميزا آخر ، هو مؤلف "مائة عام من العزلة" يشير ، في سنة 1994 ، على بيل كلينتون أن يعيد قراءة هذه الرواية ، قائلا : «أيها الرئيس ، هلا أعدت قراءة ذون كيخوطي ، هناك ستجدون أجوبة على ما يشغلك من قضايا» .

إن الاعتبار الأول ينطوي على الإقرار بكونية رواية سربانطيس : نحن أمام درس في الإنسانية ، وكل أولئك الذين يساهمون بنصيب من النفوذ الاقتصادي وسياسي ، سيرون أن العالم ليس كله مجرد أرقام ومردودية أو تجارة . وفي اعتباري أن أحد علامات الحداثة عند سربانطيس تكمن في تأكيده على التمثل والمعرفة ، والشك واليقين ، وفي كونه أعاد صياغة خطاب التعاطف والسخرية الخفيفة والذكاء الوجداني ، واضعا في صميم اهتمامنا الكائن الإنساني بكل ما يملكه من طاقات وما يعتريه من ضعف . لذلك ليس غريبا أن يصبح أحد أهم الكتب المفضلة عند كارل ماركس ، ربما لأنه كان أول رواية كبرى حديثة ، مكتوبة بلغة يمكن أن يفهمها الرجال والنساء العاديين . هكذا أجدني منساقا وراء البرهان النابع من

الحدس أكثر من انسيافي وراء التفاصيل المتخالفة، أنساق وراء الشكوك والانطباعات الأولية غير أن ذلك كله يقودني دائما إلى الشعور بالإعجاب بكتابة سربانطيس وإلى التأكد من أن إنتاجه قد اهتم به الباحثون سابقا، ودرسه بعُمق .

يبدو أن رائعة سربانطيس بدأت حياتها كمحاكاة ساخرة لكتب الفروسية التي كانت في تلك الفترة شائعة بين الفئات الشعبية، وكانت هذه الكتب عبارة عن لوحة واسعة وملونة عاكسة للفترة التي عاش فيها سربانطيس . هي لوحة زاهرة بالحياة لأنها عكست بكل أمانة واقع تلك المرحلة راسمة فيفساء غنيا لعالم يعيش لحظات انتقالية، عالم تتصارع فيه أفكار وعادات وتنوع لا محدود من أمزجة . تنحدر أغلب شخصياته من الطبقات الدنيا . فقد شكلت رواية ذون كيخوطي نقطة انطلاق جديدة للأدب : هي رسم خاص للحياة الواقعية وطرق الكتابة بلغة واضحة ويومية . كان ماركس شغوبا بسربانطيس كما ببالزاك أكثر من شغفه بروائيين آخرين . أركز على مفكر الماركسية لأنه يؤكد على التعددية التأويلية للرواية السربانطيسية . فقد رأى في رواية ذون كيخوطي احتضار فترة الفروسية وأصبحت سماتها مضحكة ومتعارضة مع العالم البرجوازي الناشئ . في هذا الاتجاه يشير ماركس إلى أن «ذون كيخوطي قد أدى منذ زمن بعيد ثمن تصويره الخاطيء بأن الفارس المتجول في مكانه أن ينسجم مع كل الأشكال الاقتصادية للمجتمع» . ولتأكيد هذا الاعتبار نسجل أنه بينما تعامل "لوبي ذي بيغا Lope de Vega" مع فكرة الشرف القديمة الفيودالية بجدية صارخة، فإن هذه الفكرة تحولت في ذون كيخوطي إلى مادة هزلية . فسربانطيس ينظر إلى الأمام في حين كان لوبي ذي بيغا ينظر إلى الوراء . فيمثل الأول انتقالا نحو مجتمع وخلق رأسماليين، قوامهما المال وليس قوامهما مفهوم الطبقة، بينما ينظر الثاني بحدّة إلى الوراء، إلى اليقينية الأخلاقية لعالم في طريقه للاضمحلال، حيث يعرف كل فرد مكانه، وحيث المجتمع يحفظ تماسكه استنادا إلى أسس مكيّنة من الشرف والواجبات المتبادلة . فيبقى جوهر الهزل في رواية ذون كيخوطي كامنا في التناقضات العامة التي أفرزها الانتقال من المجتمع الإقطاعي إلى المجتمع الرأسمالي . إن الفارس المتجول ضمن رواية ذون كيخوطي يدخل في صراع مع الواقع الاجتماعي والاقتصادي السائد تماما كما تدخل الأحلام في صراع مع الحياة اليومية . ولم يكن ذلك إلا تعبيراً أدبيا عن إفلاس الأرستقراطية الإسبانية، التي أصبحت تداري فقرها وضحالتها بهالة من النبيل واللفظ . تلك هي بالذات

السخرية من طبقة اجتماعية لم تدرك بأنها محكومة بالانقراض وأن قيمها العتيقة لم تعد قادرة على لعب أي دور .

لذلك يسهل علينا الكشف عن الرعونة السخيفة بل والمضحكة من هذا التناقض . فقد كان الأشخاص الفقراء ، ومن المفترض أنهم جاهلون ، مدركين لحقيقية الوضعية ، إذ كانوا ينظرون إلى سلوك الفرسان فيربطونه بالحماسة . والحقيقة هو غلط من الحماسة ، ولكن لم تكن حماسة فردية وإنما هي حماسة طبقة اجتماعية بكاملها ، طبقة استهلك كل تاريخها فانتهى أمرها ولكنها لم تعترف بواقع حالها رغم وضوحه . والواقع أن إسبانيا تلك الفترة كانت زاخرة برجال يحملون أسماء كبيرة رنانة وألقابا جذابة ومثيرة ، غير أنهم رجال لم يكونوا يملكون ريالا واحدا . بل كان هنالك ملاك أراضي لا يختلفون في شيء عن الشحاذين . ففي الفصل الأول من الرواية نجد وصفا لذون كيخوطي كعضو في طبقة نبيلة يحمل ظللا لها ، طبقة أصبحت نصف فقيرة فاقدة لجوهرها وغير مهتمة بحياتها الاجتماعية وبناتجها الزراعي :

«من الضروري أن نعرف بأن هذا النبيل المشار إليه آنفا ، كان يقضي وقت فراغه ، الذي يغطي أغلب السنة ، يقرأ كتب الفروسية بشغف ومتعة ، إلى درجة أنه نسي كل ما يتعلق بممارسة الصيد ويتسبب إقطاعته» .

<http://Archivebeta.Sakani.com>

ولم يكن لذون كيخوطي أي تصور عن المال ، فقد تساءل مرة بغیظ وسخط : **«من هو هذا الفارس المتجول الذي قام بالأداء ؟ من هو هذا القشتالي الذي استقبله في قصره وجعله يؤدي حصته من ثمن الطعام ؟»** . هو شخص يقع ، على الأقل في ذهنه ، خارج النظام الاقتصادي المالي . لذلك تلقى ذون كيخوطي ، في المقطع المتعلق بالبيع من الفصل الثالث ، درسا في الاقتصاد الحديث على يد صاحب الفندق الذي كان قد سأله عما إذا كان يحمل معه بعض المال ، كان جواب ذون كيخوطي : **«أنه لا يحمل معه ولو قطعة نقود واحدة . فهو لم يسبق له أن قرأ في قصص الفرسان المتجولين أن أحدا منهم كانت معه نقود . فرد عليه صاحب الفندق أنه مخطئ ؛ فلو افترضنا أن ذلك لم يكتب في القصص ، فلأن كتابها اعتبروه أمرا بديهيا ، ولم يكونوا في حاجة إلى الإشارة لحمل النقود والقمصان النظيفة لأن ذلك هو تحصيل حاصل ، وهذا لا يعني أن هؤلاء الفرسان لم يحملوا معهم تلك الأغراض . لذلك كان من الضروري أن يتيقن من كون كل الفرسان المتجولين الذين**

زخرت بهم كتب كثيرة كانوا يحملون فعلا صبرا مشدودة، تحسبا للطوارئ في الطريق، بل وكانوا يحملون معهم قمصانا وعلبا من المراهم ليعالجوا بها الجروح التي كانت تصيبهم عادة. لقد استفاد ذون كيخوطي جيدا من الدرس، بحيث حين انطلق في الشوط الثاني من مغامراته، حرص على أن يحمل معه ما يلزمه من نقود المملكة. فقد استدان إلى درجة إنقال كاهله بالديون. إذ يخبرنا في الفصل السابع: «بأنه أمر بالبحث عن النقود، فباع بعض أغراضه ورهن أخرى، بل باع متاعه كله بضمن بخس، فتمكن من توفير مبلغ معقول». والحقيقة أن قصة ذون كيخوطي هذه اختزلت قصة الأرستقراطية الإسبانية كلها، بل وقصة إسبانيا نفسها.

"لقد فتح اكتشاف أمريكا والإبحار حول سواحل إفريقيا آفاقا جديدة ومنحا دفعة مهمة للبرجوازية. ومكنت أسواق الصين والهند الشرقية واستعمار أمريكا والتبادل مع المستعمرات، وتطور وسائل التبادل وتكاثر البضائع عموما، بنمو غير مسبوق للتجارة والملاحة والصناعة، وهو أمر حرك العنصر الشوري الذي كان كامنا في رحم المجتمع الإقطاعي وهو في طريقه للانحلال والتفكك" (البيان الشيوعي ن. م. ص. 40).

كان المجتمع الإسباني، الذي عاش فيه سريانييس مجتمعا انتقاليا. فقد أدت وحدة مملكتي أراغون وقشتالة، عبر عقد قران بين فرناندو وإيزابيلا، إلى وضع أسس توحيد إسبانيا وإلى إقامة حكم ملكي مطلق. لقد شكل سقوط غرناطة، آخر الممالك الموريسكية في إسبانيا، نهاية إعادة الغزو الذي دام قرونا. بعد ذلك مباشرة تم اكتشاف أمريكا فتحولت إسبانيا إلى قوة اقتصادية وعسكرية مهيمنة في أوروبا. وكان نمو مدريد ثمرة للامتيازات أو الحقوق الممنوحة في الحقبة القروسطية للبرجوازية الإسبانية الناشئة ضمن مملكتي قشتالة وليون. وفي القرن الرابع عشر تنقل فرناندو السادس في تلك الربوع ليمارس الصيد ويتمتع بالناخ والمياه الصافية. وأيضا لمنح الملكية أساسا لاستقلال أكبر بتحريرها من سلطة النبالة الإقليمية.

وفي عهد فيليب الأول أصبح الجهاز البيروقراطي للدولة المستبدة متطورا ومكتملا. وتحولت مدينة مدريد من مجرد بلدة قروية إلى حاضرة يقطنها 100.000 ساكن، حافلة بالكنايس والكاتدرائيات والقصور والسفارات. ولتشديد المدينة تم القضاء على كل الغابات. فأضحت المنطقة التي كانت معروفة بهوائها النقي ومياهها الصافية حفرة تننة. فقد

كانت شوارع مدريد ضيقة ومظلمة مليئة بالنفايات المتفسخة، تسرح الخنازير خلالها في أطراف المجتمع بين النفايات. وعانت المدينة من التقسيم العشوائي للسكن ومن القصور الفاقدة للذوق الراقى، ومن امتلاء الشوارع بالأزبال والجيف، ومن الأحياء الفقيرة المتميزة بجوها الموريسكي، ومن أكواخ الفقراء مكدسة جوار منازل الموسرين. أينما وليت وجهك تصدمك الروائح التنتنة وتحاصرك النفايات المتفسخة، بل وأكثر من ذلك تتراكم وتتعض تلك النفايات في بعض الأزقة المهجورة الغارقة في الظلام. ولم يكن بلاط مدريد أفضل حالا، فحسب ما وصلنا من أخبار، عرف بأنه أضحى أكثر اتساخا في كل أوروبا. كان مرجلا يغلي بنوازع التغيير الاجتماعي حيث تنفك الطبقات القديمة بسرعة أكبر من سرعة نمو الطبقات الجديدة التي يمكن أن تعوضها. فقد كان لانحطاط الإقطاع جنبا إلى جنب مع اكتشاف أمريكا أثرا مدمرا على الفلاحة الإسبانية. فعوض أن توجد ساكنة قروية زراعية منتجة تكسب قوت يومها بعرق جبينها، نواجه جيشا من الشحاذين والمتسولين والطفيليين من أبناء الأرستقراطية الفلمنكية واللصوص والنصابين وخدام الملك والسكريرين. كلهم يتقاتلون من أجل أن يعيشوا دون أن يعملوا.

لقد انطلقت العفونة من الفروق. ففي خضم كل هذا الفقر والقذارة والصخب والبؤس، اعتبر البلاط الإسباني أكثر البلاطات الأوروبية تألقا. كان مشهدا فرجويا لا نهائيا من الرقص والموسيقى والحفلات التنكرية. وتمتع الأمراء الإسبان بحياة باذخة اعتمادا على الاقتراض، ونادرا ما كانوا يؤدون ما عليهم لأصحابه، وكان من المفروض أن شيئا مثل النقود لم يكن ليستحق اهتمام الأرستقراطية. وعاش النبلاء الطفيليون حياة غارقة في الإسراف والتبذير. الأمر الذي دفع إلى سن قوانين تمنع التباهي المفرط في اللباس والأثاث وكذا في السروج. وقامت السلطات بتنظيم محرقة عمومية للأحذية المزخرفة وربطات جوارب النساء والثياب المزركشة. وإغراقا في التباهي كان بعض الأمراء يمشون في الشوارع مصحوبين بـ100 من الخدم مكسوين بالحرير، ويظهر ضباط الجيش أنفسهم أمام الناس لا بسين سترات فاخرة ومعاطف مزينة بالأشرطة والجواهر والريش. ورغم مظاهر التدين والتقوى عمد كثير من النبلاء إلى مغازلة الراهبات اليافاعات الجميلات، اللواتي كانوا يصادفونهن في الشوارع، على مرأى ومسمع الجميع. ويقال إن لوحة المسيح التي رسمها بلاثكيت Vlazquez قدمها فيليب الرابع قربانا ليكفر عن مغامرته الجنسية الكثيرة. ولم

تكن النساء النبيلات بأفضل حال من الرجال (فحين تشاجرت أميرة "تاخيرا" وكونديسة "مدين" تبادلتا في البداية سيلا من الشتائم يندى لها الجبين ثم عرجتا بحماس على مسألة المال التي مثلت حجة دامغة) .

فبينما شكل الفساد قاعدة، كان الموظفون الشرفاء استثناء . لذلك امتلأت الكنيسة والدولة بجيش من الطفيليين وزبائنهم، لم يشغلهم إلا اختلاس الأموال العامة وتكديس الثروات . غير أن كثيرا من الموظفين عانوا من الحياة الصعبة جعلتهم مهينين لأن يبيعوا حتى جداتهم مقابل الحصول على بعض الريالات . وشكل بيع المناصب قاعدة مستحكمة . وكان بعض الوزراء يتعرضون للهجاء والتشنيع ببعض الأبيات الشعرية لكن لم يكن ذلك ليثيرهم، وهو ما يدل على أن الفساد كان يعتبر أمرا عاديا .

نجد في رواية ذون كيخوطي بطلين وليس بطلا واحدا . يمثلان ثنائية من أكبر ثنائيات الأدب العالمي، لا ينفصلان مثل الملح والتوابل . ماذا نقول عن الشخصية الأخرى في الرواية؟ سانشو بانثا هو أحد العمال الزراعيين، أحد جيران ذون كيخوطي . «هو رجل خير إذا كان مقبولا إسناد هذه الصفة إلى رجل فقير، لكنه رجل قليل الفهم» . إن غياب المعرفة عند سانشو هو على الأرجح السبب الذي جعله يتبع سيده المبتوه . . ولكن مع كل خطوة نلاحظ أن هذا القروي الجاهل هو الذي يدرك حقيقة الوضع ويحاول توضيح ذلك لسيدة، الذي يرفض بطبيعة الحال الاقتناع به . تمثل الحماسة البعد الحر للفعل أو التخيل وهي دعامة للصحة، دعامة نجدها هنا تمثل مفارقات ساحرة، لأنها تحول ما تدركه الحواس، في المقابل لا نرى في القسم الثاني غير الواقع، لا يوجد خداع للحواس، ولو أن الكاتب حرس في الجزأين على أن يتوصل بأسطورة السحر التي لها دور جوهري، إذ بها يضمن المنطق والاحتمالية، وبهاتين السمتين تحقق الواقع ومثله الأعلى، إن حس التناقض هذا الذي يكون قانونا يحدد حقيقتنا، وقناعة الكاتب الدفينة بالحرية، هما أجمل الخاصيات، التي تستهويني وتسحرني، في كتابات سربانطس . بحيث تظهر لفقتنا "حر" و "حرية" في 44 فصلا، وفي بعضها تردان مرارا كما في فصل 20 من القسم الأول مثلا :

- ويكفي ما فعلته السماء مع حضرتك إذ حررتك من خديعة، كتلك التي تعرضت لها أنا، وأخرجتك منتصرا، حرا ناجيا من أعداء كثيرين كانوا صحبة الهالك .

- عاد مرة أخرى ليجرب حظه من جديد، وحالفه حظه، دون صخب وقلق كما في السابق، فوجد نفسه متحررا من الحمل الذي طالما أثقل كاهله ونغص حياته.

- ولما وجد روسيناتي نفسه حرا.

- سيقى حرا في أن يؤدي له أجرته.

في هذا أيضا توجد مقتضيات فلسفية. والفلسفة التي كانت مهيمنة في إسبانيا زمن سربانطيس لم تكن لتذهب أبعد من سكولائية العصر الوسيط، اتجاه بسيط مبتذل من الأرسطية ممزوجة بالمثالية الأفلاطونية. والتقدم الواقعي الوحيد للفلسفة في العصر الوسيط أنجزه الفلاسفة الإسلاميون وعلماء الأندلس، وبما أن إسبانيا المسيحية لم تبتئذ إلا من حرب غزو طويلة كانت هذه الأفكار بالنسبة لها جرما. فقد كانت الكنيسة مهيمنة بشكل تام على الفلسفة تماما كما كانت تهيمن على باقي أوجه الحياة الثقافية. لذلك سخر سربانطيس من النقاشات والمناظرات الجامعية في محاكاة خوزة مامبرينو الممتعة. رغم ذلك، فدون كيخوطي نفسه ليس إلا مثالي فلسفي، ففي الفصل العاشر يقدم إحدى خطبه المعهودة حول مبادئ الفروسية المتجولة، مبينا في يقين أن الفروسية المتجولة (وبالتالي خدامها) لم يكونوا في حاجة إلى الطعام:

«عليك أن تعرف، يا سانتشوشو، أنه شرف للفرسان المتجولين أن لا يتناولون طعاما خلال شهر، وإذا تناولوا طعاما فمما يجدونه في متناول يدهم. وأنت كنت ستتيقن من ذلك لو أنك قرأت العدد الذي قرأته من القصص: وهي ولو أنها قصص كثيرة لم يرد فيها كلها ما يشير إلى أن الفرسان المتجولين تناولوا طعاما، ما عدا في الولايم الفاخرة التي تقام لهم، أما خارج ذلك فإنهم كانوا يربطون بطونهم. ولو أن هناك ما يشير إلى أنهم لا يمكن أن يظلوا بدون طعام أو بدون قضاء باقي حاجاتهم الطبيعية، لأنهم، في كل الأحوال، كانوا رجالا مثلنا، وذلك ما يجب أن تعرفه، كما أن عليك أن تفهم أيضا أنهم كانوا يقضون أكثر الأوقات في حياتهم مشيا بين الغابات والبراري، بغير طباخ يطهوا لهم، فإن جل طعامهم لا يعدو كونه قطع لحم نيئة كهذه التي تعطيني الآن. لذلك لا تشغل نفسك، يا صديقي سانتشوشو، بما يعجبني أو لا يعجبني؛ فأنت لست مطالبا أن تخلق عالما جديدا، ولا براغب في أن تخرج الفروسية المتجولة عن أصولها».

ورغم ذلك، فإن سانتشو بانثا رجل مقتنع بفلسفة مادية فلا يكثر بأية كلمة من هذا الحديث :

«سيدي، قال سانتشو، ينبغي أن أقول لحضرتك بأني ما دمت أحب الأكل، فلاني أفضل أن أكل جالسا أو واقفا ومن الأفضل أن أكل وأنا واقف من أن أكل جالسا إلى مائدة إمبراطور، ويمتدني أكثر أن أخذ طعامي وأنزوي في ركن لأتناوله، دون تصنع أو تكلف، ولو اقتصر كل طعامي على قطع خبز وبصل، من أن أجلس إلى موائد بلحم طير حيث يكون مفروضا علي أن أتناه في الأكل وأن أشرب قليلا وأمسح فمي مرارا، وأحرص على ألا أعطس أو أسعل إذا فاجأتني الرغبة، وعلي ألا أفعل أشياء كثيرة تفرضها الوحدة والحرية. وهكذا، يا سيدي، فإن ما تريد أن تحيطني به من تشريف، وذلك بأن تجعلني ضمن الفرسان المتجولين، هو فضل حقا، أطلب منك بما أنني في خدمة حضرتك، أن تعوضه لي بشيء آخر يكون أسهل وأفيد، من هذه، ولو أنها مقبولة عن طيب خاطر إلا أنني أتخلى عنها من الآن إلى أن يقنى العالم».

فيتضح أن شخصية سانتشو بانثا، بعد كل شيء، ليست جاهلة. إذ تنطوي كلماته على الحس البسيط المشترك لهماهير الناس. قدماه ثابتان على الأرض. يعيش في العالم الواقعي، العالم الذي غادره دون كيخوطي من زمان. يأكل ويشرب ويعطس وينام ويمارس باقي الوظائف الجسدية التي يزودها سيده المثالي. والحقيقة أن سانتشو ينشغل أساسا بيطنه، إلى درجة أنه يسأل سيده عن قيمة الأجرة التي يؤديها الفرسان المتجولون لخدمهم. في موضع آخر يقول دون كيخوطي: «كان علي أن أتذكر، من باب التجربة، بأن كلام قروي تحكمه المنفعة وليس الشرف».

ونحن نقرأ ما بين السطور يمكن أن نستشف عناصر من النقد الاجتماعي في كل صفحة تقريبا من رواية دون كيخوطي. فروح التمرد حاضرة منذ البداية، إذ نقرأ في مقدمة المؤلف :

«أنت لست من أقاربه ولا من أصدقائه، وتحمل روحك في جسدك، وتملك حرية الاختيار أكثر من غيرك، إنك في بيتك، وأنت السيد فيه مثل الملك في مملكته، وتعرف القول المأثور المتداول بين الناس: وهو من تحت غطائي أقتل الملك. كل ذلك يعفيك من أية

مسؤولية مفروضة ويحرك من كل أشكال الواجب والاحترام. وهكذا يصبح في وسعك أن تقول عن التاريخ كل ما بدا لك، دون أن تخشى أن يعاقبك على الشر أو أن يجازوك عن الخير الذي تقوله عنه.

وذون كيخوطي أيضا هو شكل من اليسارية الفطرية. لنستمع إليه يخاطب بعض رعاة المعز الذين لا يكادون أن يصدقوا كلامه وهو يحدثهم عن زمن ذهبي قد اندثر، حين كانت كل الأشياء ملكية مشتركة بين الجميع:

«كان زمنا سعيدا وقرونا زاهية تلك التي أطلق عليها القدماء اسم الذهبية، ليس لأن الذهب، الذي يثمنه الناس كثيرا في عصرنا الحديدي هذا، كان آنذاك في متناول اليد، وإنما كان الذين يعيشون في ذلك الزمن يجهلون هاتين العبارتين "هذا لي وهذا لك". كانت كل الأشياء، في ذلك العصر المبارك، مشتركة؛ لم يكن أحد في حاجة إلى العمل لتأمين قوته اليومي أكثر من أن يمد يده إلى شجرة البلوط الخضراء الثابتة فتبسط أمامه بسخاء قطوفها الحلوة الناضجة».

كان من اللامحات الذكية والبارعة لسربانطيس أنه استطاع أن يجعل معنوها يتنطق بنقد اجتماعي غاية في الجراحة. والتاريخ شاهد بأن كل ثوري في التاريخ اعتبره معاصروه أحمقا. إن أغلبية الناس يرون أنه من المعقول قبول الوضع القائم والذي يرفض النظام السائد اعتبر غير معقول وأحمقا. كتب هيغل يقول: «كل ما هو واقعي معقول وكل غير معقول هو واقعي». فأصبحت هذه القولة تبريرا مطلقا للوضع القائم. وتجدر الإشارة إلى أن أي ماركسي يرى أن كل ما هو موجود يوجد لضرورة ما. لكن الأشياء تتغير وتتطور وتتعدل باستمرار فتفرز تناقضات داخلية تؤدي في النهاية إلى تدميرها. هكذا تفقد الأشياء صفة الضرورة وإذا بها تدخل في صراع مع هذه الضرورة. فتبدأ الأرض في الاهتزاز تحت أقدام النظام السائد. ورواية ذون كيخوطي هي نص يكسر، في مستويات عدة، النظام الاجتماعي لإسبانيا تلك الفترة. وما فتني عند سربانطيس هو تلك المفاهيم المتصلة بلعبة التجديد على مستوى الشكل وبانتهاك القواعد في مناحي عديدة فيتم إلغاء هرميات النظام السائد بهدف العيش في عالم أكثر مساواة واتزاناً. وما يفتني أكثر هو توفقه إلى تحقيق العدالة ورهافة رؤيته الشعرية وحس الحرية اللامتناهي الذي يستشف من أدبه. لذلك يشير بارغاس يوسا Vargas Llosa إلى أن الخيال يبدأ في ابتلاع الواقع، هو تخييل للواقع

Ficcionalizacion de la realidad الذي يمكّن تدريجيا بمغامرات ذون كيخوطي ، إلى درجة أن أشخاصا اعتبروا حاملين وحمقى تحولوا إلى أشخاص عاقلين في عالم أصبح معنوها . وإذا عدنا مباشرة إلى النص وجدناه أوضح وأجمل :

«أعجب الإنسان أيما إعجاب بما حكاه لهما سانتشوبانثا؛ ولو أنهما كانا يعرفان حماقات ذون كيخوطي ونوعيتها ، فإنه كلما استمعاه تملكهما الإعجاب من جديد» .
حمق لا يقدر بشمن ، ويشرحه لنا سربانطيس أيضا في القصيدة التالية بوضوح مشابه ، ويدفعنا ذلك إلى عناية أكبر بشعره :

احتقار .

وماذا يزيد في آلامي؟

هي الغيرة

وما الذي يبلو صبري؟

هو الغياب

هكذا فمن سقمي

لا سبيل لشفائي

فيقتلني الرجاء

والغيرة والغياب .

ما الذي يسبب لي هذا الألم؟

هو الحب

وما الذي منه تشمئز عظمتي؟

هي الثروة

وما الذي يقبل ألمي؟

هي السماء

هكذا أنا أخشى
أن أموت بهذا الداء الغريب

فيزيد في المي
الحب والثروة والسماء .

ما الذي يصلح مصيري؟
هو الموت

وخير الحب ، ما الذي يتمكن منه؟
هو التغيير

وأراضه ، ما الذي يشفيها؟
هو الحمق

هكذا ليس من العقل

أن تريد شقاء الهوى
حين يكون الهوى
http://Archivebeta.Sakhrat.com

هو الموت والتغيير والحمق .

من المؤكد أن سربانطيس جرب شخصيا طبيعة العبودية ، فقدد الحرية تقديرا عظيما .
فقد تم التنويه حقا بالأهمية التي حظيت بها شعيرة الحرية هذه في مؤلفات سربانطيس ،
ولكن أضيف مباشرة أن أدب سربانطيس هو فضاء الحرية بامتياز . في رواية ذون كيخوطي
نجد القرائن والشواهد على ذلك متوفرة وغزيرة . وإذا كان المقام مناسباً نستعرض بإيجاز
بعض الملامح من هذا المكون المفهومي . . غير أن الجملة القاطعة التي صرح بها ذون
كيخوطي تستحق لوحدها تحية «من أجل الحرية يمكن ويجب المغامرة بالحياة» .

«إن الحرية ، يا سانتشو ، هي إحدى أنفس النعم التي وهبتها السماء للناس ، إن ما
تنطوي عليها الأرض من كنوز وما يختبئ منها في البحر لا يتساوى مع الحرية ، هكذا من
أجلها ومن أجل الشرف أيضا ، يمكن ويجب المغامرة بالحياة . وبالعكس فإن الأسر هو أكبر

شر يمكن أن يلحق بالناس.

وندرک أن هذه الصرامة القوية عند كاتبنا في الدفاع عن الحرية هي مرادف لديه للاستقامة والنزاهة والكرامة. إن بعض المتقدين قد التبس عليهم الأمر فلم يستسيغوا أن يتم التوافق بين ذلك الشخص الذي يدافع عن الحرية وذلك الذي يناضل من أجل حياته. بينما العكس هو الصحيح، فخلقية الإحباطات البينة إنما هي المسرح الأمثل لتجسيد الحرية.

ومن المنطقي، أن تكون تجربة الأسر والبؤس والسجن محددة في إبداعاته الأدبية بما فيها رواية ذون كيجوطي. كان لهذه التجربة تأثير حاسم في حياته وفي كتاباته إلى درجة أنها أصبحت أساسية عند سربانطيس. لذلك نجد هذا الحضور البارز للدفاع عن الحرية وعن البطولة الانهزامية والصبر على المآسي والتصدي للظلم، إن الأدب هو هذا الإمكان للدفاع عن الحرية والانتصار لها ضد الأسر والمنع، فقد ساد التأخي بين الحياة والأدب منذ البداية وسيبقى دائما، في رأيي، على نحو ينم عن حداثة مشرقة. ولم تكن الروابط بين الحياة والإبداع أكثر خصوصية وأكثر ألفة بهذا القدر. وفي كل الأحوال، وقد قلنا ذلك سابقا، نحن أمام متصمر ينهزم أو أمام انهزام يتصمر أو هما معا في نفس الوقت. ولتبيان ذلك نعود إلى صاحبنا المعمر إلى ذي الفكر الثابت والحجة الدامغة، إلى فرانثيسكو أyalala : «كلما تساءل الإسباني عن كينونته التاريخية وعن العلة العميقة في وجود هذا التناسب الغريب بين الفشل والعظمة، وبتعبير أدق، العظمة في الفشل، تناسب-بعيدا عن أية مصادفة- يمثل ثمرة محتومة لكل خطواته، يتبادر إلى ذهنه من جديد، وكل مرة، ذون كيجوطي، هذا الإبداع الأدبي الذي يمثل رمزا لهذا الجنس البشري والطبع الجوهري والسمة المميزة للشعب الإسباني».

وينعكس هذا المعنى أيضا على المستوى الأسلوبي. فيرفض سربانطيس أي حتمية مسبقة، ليعطي أقصى درجات الحرية لفعل شخصياته. وينطوي ذلك على تحرير تام لتقنيات السرد بلا قيود ولا حدود، مبرزاً ضبطاً دقيقاً لزاوية النظر، ولبنيات تسمح بولوج القراء داخل النص وبخروج الشخصيات، تاركا المسافة وأفعال السخرية، وعلى الأخص تأمين هامش من الحرية لأفقي القارئ والكاتب معا. ومن جهة أخرى، فإن وجود هذا المكون بقوة، الذي نلمسه من كل زاوية، يحدد بعمق إيديولوجيا سربانطيس، من تنديد

واضح بالسلطة الملكية المطلقة، ومن مساءلة لأساس النظام الملكي وأركانه مناديا بالحرية الفردية واضعا أيها فوق كل اعتبار. إن حماقة ذون كيخوطي سمحت له أن يسط أفكاره دون خوف من الرقابة. وقد نوه بهذه المظاهر نفسها تنويرها صائبا باحث متخصص آخر هو خوسي أنتونيو مارابال Jose Antonio Maravall، بالنسبة لهذا الباحث -ونحن نشاطه الرأي- أن سربانطيس برفضه أسس النظام الشمولي المطلق رفض في نفس الوقت مقومات الدولة الحديثة في إسبانيا، أي رفض الإدارة البيروقراطية والاقتصاد القائم على النقود والجيش النظامي.

يقوم فكر سربانطيس على التعدد ويحتفي بالتنوع، وهو مقتنع بأن الواقع ليس أحاديا وبأننا على أرض تشابه فيها الأشخاص. إن هذا الاقتناع هو سمة أخرى من أهم السمات الكبرى للحدائث التي أتى بها سربانطيس. لتذكر كلام سانشو وذون كيخوطي حول طست الحلاق الذي مثل لبطلنا خوذة مامبرينو وقد أفحمنا حين نحت مصطلحا جديدا من كلمتين فأعطانا "طستخوذة".

لقد قيل بحق بأن إبداع سربانطيس ضرب عرض الحائط، على الأقل في حقلي الفكر والأدب، بمعايير ثابتة وقواعد قارة يخضع لها الجميع على السواء، واستهزأ بالرأي الأحادي المسبق حول الواقع. على حد تعبير أميريكو كاسترو -حول السياسة والعدالة وحول الحياة والمجتمع، وحول الأدب نفسه، وعوضه بلفظة "الآراء" انطلاقا من تعدد زوايا نظر حرة ومختلفة؛ وقيمة الحق في الحرية والاختلاف عموما. هذا بالنسبة إلى من يدرك أن الأدب ممارسة متوازنة بين التقنية والعاطفة، وطريقا لارتداد المعرفة وشكلا من أشكال صلاح الإنسان. هذا ما فتنني في كتابة سربانطيس.

«ن العالم السربانطيسي - الكيخوطي ولد تحت شعار الحرية» كما قال أميريكو كاسترو ونحن نتفق معه على جميع الأصعدة.

أشكر لكم انتباهكم، ولا يسعني إلا أن أنوه مثل سربانطيس وشخصياته بضرورة الغوص في أعماق الحرية.

مالقة، ألبرتو توريس غارثيا

عن الموسيقى التقليدية الحسانية بين التدينيت.. والاردين

ابراهيم الحيسن



موسيقى التراث.. وتراث الموسيقى

التراث الموسيقي والغنائي هو المخزون الثقافي للشعب ومادة ثقافية حيوية تعكس بصورة صادقة أحواله من خلال الفترات التاريخية التي مرّ منها، كما يجسد تأثيره في الأمم والمجتمعات التي ارتبط بها بعلاقات متنوعة⁽¹⁾. . مثلما أن الموسيقى هي "تعبير رمزي عن تمثيلات الإنسان وتصوراته لذاته وللعالم من حوله، وهي من أكثر الظواهر الثقافية قدما ورسوخا في المجتمعات الإنسانية، اقترنت في شكلها ومضمونها وتطورها، بمختلف الرؤى الثقافية والروحية والسياقات الاجتماعية والتاريخية التي أفرزتها، فأنشدت في أشكال المعيشة اليومية للمجتمعات التي شهدت ولادتها ونموها"⁽²⁾. .

ويميز أحد الباحثين بين نوعين من التراث الموسيقي: ⁽³⁾ تراث الموسيقى الشعبية الذي هو حصيلة الممارسة التلقائية للغناء والعزف والرقص التي يؤديها أبناء الشعب البسطاء أو أبناء الطبقات الدنيا في المدن. . وليس لهذا التراث تعليم خاص ولا فنانون محترفون بالمعنى الحقيقي. وترتبط الموسيقى الشعبية بعبادات وتقاليد ومعتقدات، فهي توأمت دورة الحياة من الميلاد حتى الموت وترتبط بالمواسم والأعياد الدينية وغير الدينية والعمل، حسب

طبيعة المنطقة . ويتم تناقل هذا التراث شفاهة ، وآلاته الموسيقية بسيطة الصنع ، مثل البرغول والشبابة والمجوز ، ويغلب على هذا النوع الطابع الغنائي .

ثم تراث الموسيقى الفنية التقليدية الذي يضم أنواعا من الغناء والعزف ولها صيغ محددة ومبدعون معروفون ويضم أشكالا من الغناء التقليدي كالقصيدية والموشح والدور والموال ، ويضم صيغ العزف التي تشتمل على البشرف والسماعي والتحميلة والتقسيم وآلاتها الموسيقية ، وهي آلات دقيقة الصنع كالعود والقانون والكمان .

والغناء من الموسيقى ، وهو كلام ملحن ومقفى . جاء في اللسان⁽⁴⁾ : الغناء فن الصوت ، فأطرب به ، قال حميد بن ثور : عجبت لها أن يكون غناؤها فصيحاً ولم تفخر بمنطقها فما وقد غنى بالشعر وتغنى به ، قال : تغن بالشعر ، أما أنت قائله ، إن الغناء بهذا الشعر مضمار .

وغنى بالمرأة تغزل بها . . وغنى بالرجل وتغنى به ، مدحه أو هجاه .

والأغنية الشعبية إبداع من إنتاج عامة الناس و " وسيلة للتعبير تبرز من خلالها طموحات ومعاناة وإحياء الطبقة الأكثر ضعفا وتهميشا ، كما تقوم بوظيفة التسلية والمتعة للطبقة المهمشة نفسها ، ومن ثم فهي تلعب دورا أساسيا في حياة الفرد والمجتمع ، إنها الموضوع الذي يجسد المعتقد في أهيئته⁽⁵⁾ <http://Archivebe>

والغناء التقليدي ، إبداع تقليدي " نعني به غناء العامة الذي لا يدون ولا يكتب ولا يذاع على الهواء ، وإنما هو أهازيج تتناقلها الأجيال من شفة إلى شفة ، بل تقرأه في كتب الآداب أو صفحات المجلات ، إلا في القليل النادر " ⁽⁶⁾ .

هذا الإبداع التقليدي الذي يقوم بوظيفة صمام الأمان للناس في أوقات الضيق ، هو وسيلة من وسائل المرح والبهجة ، بحيث يجدون فيه متنفسا لعواطفهم ومشاعرهم ، وعلى ذلك ، فالأغنية التقليدية لها دور في حياة الفرد والجماعة مما يكسبها أهمية داخل المجتمع ⁽⁷⁾ .

إنها أيضا " الكلمة والجملة أو القصيدة الملحنة التي تؤدي وظيفة فردية أو جماعية ، لذلك فهي تختلف حسب المكان والزمان والمناسبة وتتخذ من اللغة المتداولة قناة تمر عبرها ما يريد المرسل إبلاغه إلى السامع بكيفية عامة أراد هذا الأخير أم لم يرد .

وتتميز الأغنية التقليدية بأنها خاضعة لسيطرة فرد أو فئة معينة، وإنما هي ملك للجميع، وفي متناول الجميع، ولعل الطابع الشيعي لها هو الذي نوعها وجعل لها مجالات مختلفة، بحيث نجد لها في الأماكن العامة والخاصة، المقدسة والمدنسة، عند الأطفال والشيوخ، والفساد والفقهاء⁽⁸⁾.

والأغنية التقليدية من الموسيقى التعبيرية المميزة للمجتمعات القديمة، فهي "أكثر من فن وتقوم بدور اجتماعي وطقوسي مهم ولا يكون لها معنى إذا لم تكن واقعية، أي إذا لم تأخذ لها طابعا ثابتا ومعينا ينبثق من الواقع الاجتماعي، وهذا الواقع ينبثق من العلاقة الاجتماعية بين الفنان والمستمع أو المشارك، فهي علاقة اجتماعية بين شخصين كما هو الحال بين الشاعر والقارئ لشعره، أو بين رسام ومشاهد لرسومه. إن هذه العلاقة الاجتماعية هي علاقة تفاهم وشعور مشترك. وما ينتج عنها من تأثير فكري وديني ونفسي الذي يربط الفنان بالمجتمع"⁽⁹⁾.

وإضافة إلى ذلك، تعني الأغنية التقليدية، أو الشعبية "الإيقاع والنغم المصحوبة بكلمات يغنيها الشعب ورثها شفويا جيل عن جيل. إنها تعبير اجتماعي طبيعي لشعب معين، إن كون الأغنية الشعبية مجهول صاحبه لا يعني أن الشعب كله هو الذي أنتجها، والسبب في ذلك يرجع إلى أن الشعب لم يحتفظ باسم المؤلف (أو الملحن)، وأن نفس الأغنية - نتيجة استمراريتها شفويا - تخضع لتغيرات مع الزمن تفقد فيها الصبغة الفردية وتتحول تدريجيا إلى إنتاج جماعي"⁽¹⁰⁾.

والغناء (أو الهول) في الثقافة الحسانية، إبداع تقليدي يرتبط بفئة اجتماعية تحترف هذا الفن وتعتاش منه، هي فئة الإيكاون، أو الزفارون - Les griots⁽¹¹⁾. فهو يشكل عند الحسنيين نزعة تصوفية ويعتبر حضوره أساسيا لإحياء الأعياد والمسامرات الليلية والرقصات الفردية والجماعية وأثناء المناسبات الدينية (عاشوراء، مولد الرسول (ص. . .)، ومختلف مظاهر الأفراح الاجتماعية كالولادة والختان والزفاف. . . وما إلى ذلك.

ويذكر أنه بالصحراء، قام المربطون بتحطيم الآلات الموسيقية ومنع الطرب والغناء، حيث كانوا يعتبرون هذا النوع من الأنشطة مفسدة تؤدي للتفسيخ والانشغال عن أداء العبادة والعمل. . . لكن بعد سنين من الحكم المرابطي، شرع الفنانون في وضع آلات تساعد

كما يقولون، على الذكر ومدح الرسول (ص) متحايلين بهذا الشعار ومختفين عن أعين المراقبة والسلطة المرابطية، لذلك اخترعوا آلة سموها (آلة الدين) وسموها الغناء (الهول)، أي الذكر الذي يذكرهم بهول وعذاب الآخرة⁽¹²⁾ .

من الوجهة التعبيرية، يظل من المؤكد أن الأغنية التقليدية الحسانية - وبحكم بنيتها الإيقاعية والنغمية- هي عبارة عن ترانيم وأصوات منظمة تنتج عن استعمال مجموعة من الآلات الموسيقية المتنوعة تسمى "الأوزان" (تحريف للوزن والأوزان)، وذلك وفق نظام صوتي جمالي غاية في التوليف السمعي المنسجم . موسيقى تظل حاضرة باستمرار في ذاكرة ووجدان وحياة إنسان الصحراء ومصاحبة له في كل لحظات وجوده . في نبضات قلبه كما في خطواته، بل في الغناء والإنشاد وحكايا الشعر لتصبح هي الأصل والفعل والحركة المتناغمة التي تعطي لوجوده معناه وحضوره الحقيقي . .

وعن ولع الصحراويين بالغناء والطرب، نجد الباحث د. محمد سعيد القشاش يقول: "الصحراويون قوم طرب وغناء، يعتقدون للطرب مجالس وندوات وسمرا. ينحرون لها النحائر ويولمون لها. تسمع فيها قصائد المديح والفخر وذكر الغزوات وبطولات الشجعان ويتقصون الأعداء ويهجونهم .

المطربون التقليديون (إيكاون) لهم مكانة مرموقة داخل الشعب ولدى المشايخ والأمراء، فهم مجموعة مدللة في الصحراء، لا يقدمون على أحد من الصحراويين ويردهم بدون رفق، تهدي إليهم البنادق والجمال والملابس والحيام، وحتى الإماء والخدم .

المطربون يعرفون ذلك، فلا يطلبون شيئا، ويرددون دون رغبتهم . المطربون لسان حال القبيلة ووسائل إعلامها لدى القبائل الأخرى ولهذا هم مبدلون ومقدرون . إذا جاء المطرب للمخيم، تعلن الطوارئ بحيث لا يرى المطرب إلا كل حسن، ولا يظهر له الناس إلا كل جميل من القيافة والضيافة وأدب الأسرة وحشمتها، وزينة البنات وأدبهن، وحسن تقديمهن للطعام والشاي، إلى غير ذلك . ويستمر ذلك الوضع إلى أن يرحل المطرب عن المخيم، فيرفد بخير ما يرفد به الناس ويعطى له ما طلب، ويساير إلى خارج الخيام بعد الإلحاح على طلب بقائه مدة أكثر في الضيافة"⁽¹³⁾ .

ولهذا النشاط الغنائي الحساني طقوس وممارسات خاصة تظل في طبيعتها تجسد جانبا من هوية المجتمع الحساني . فبعد دعوة الفنانين (الإيكاون)، يقوم صاحب الخيمة بتهية

المكان وإعداداته وتجهيزه بالأفرشة والوسائد الجلدية المزخرفة وتذبح الذبائح ويتم إعداد الوليمة المكونة من اللحم المشوي وحليب النوق، وفضلا عن إعداد الشاي الذي يعد طقسا يوميا لا محيد عنه .

كما يقوم الخدم، بخدمة الضيوف والمدعوين الذين يجلس المطرب قبالتهم ويشرعون في العزف والغناء . تبدأ السهرة الغنائية بالعزف على مقام (كر) المخصص لذكر الله والرسول (ص)، قبل الانتقال إلى العزف على المقامات الأخرى (أظهورت الهول) وإلى تناول موضوعات أخرى كالنسيب والفخر والحماسة، مثلما يقوم المعلمون (الحدادون) بأداء عروض الرقص وتشخيص تمثيلات هزلية قصيرة مستعارة من التراث الشعبي الحساني وتقوم على نوع من البانتوميكية (المسرح الصامت) وتقليد الحيوانات والطيور، وحتى الحاضرين .

وخلال المراحل الأخيرة للسهرة، يعزف الإيكاون مقام لبتيث (آخر بحور الشعر الشعبي الحساني)، ومعناه البت (تصغيرا) أي المقطع، وعندما يسمع المتفرجون العزف في هذا المقام يستعدون للانصراف لأنه يعبر عن نهاية السهرة⁽¹⁴⁾ .

ويكاد يقر الكثير من المختصين،^{*} أن علاقة الموسيقى بالشعر علاقة متداخلة متشابكة، مثلما يذهب البعض إلى أن الإيقاع هو القاسم المشترك بين الفثتين . والمتعارف عليه أن العرب أوجدوا العديد من المصطلحات التي إذا تعمقنا فيها، نجد أن القول (الشعر) رفقة " الغناء " يستلهمان دواخل الإنسان للتفسير عن حالات حياتية معاشة . فالموسيقى تصوير للذات وتحديد لما يعتل فينا من أحاسيس متنوعة كما أن الشعر حالة تفجر تبدو فيها الذات البشرية وقد دعمها الصفاء فيضيق الشاعر بهجوم اللحظة ويتيه معبرا عن الكوايس والأحاسيس المختلفة .

ففن الغناء هو تلحين الأشعار الموزونة بتقطيع الأصوات إلى نسب منتظمة معروفة، يوقع على كل صوت منها توقيعا عند قطعه فيكون نغمة ثم تؤلف تلك النغم بعضها إلى بعض على نسب متفاوتة فيلذ سماعها لأجل ذلك التناسب . وقد يصحب هذا التلحين في النغمات الغنائية تقطيع أصوات أخرى إما بالقرع أو بالنفخ في الآلات المتخذة لذلك فيحدث من ذلك لذة عند السماع⁽¹⁵⁾ .

على هذه الخلفية الإبداعية، تظل من السمات الفنية المميزة للأغنية التقليدية الحسانية هي ارتباطها بالشعر الشعبي الحساني، انطلاقاً أولاً من كون الشعر يسمى في الحسانية بـ "لغن"، لذلك يطلق على الشاعر اسم: لغني، وثانياً باعتقاد مصطلحين متلازمين هما: لغن وأوزان. فـ (لغن) مصطلح ذائع الاستعمال والتداول في مجال الإبداع الشعري الحساني، أما أوزان فهو مصطلح فني يستعمل بصورة واسعة في الموسيقى، بحيث يعني "فن الآلات الموسيقية التي يستعملها الإيكاون"⁽¹⁶⁾، إنه كذلك سلسلة من الأغاني والأنغام المنظمة والمصاغة على إيقاع نظام موسيقي معين.

في هذا السياق، نجد "بأن الأغنية التقليدية تحتل مكاناً مهماً في الشعر الشعبي وتنتشر انتشاراً سريعاً في العصر الحديث. وأهم خصائص الأغنية التقليدية، هو الاتجاه المباشر والبسيط فكرياً وشعرياً. وهي لا تهتم بالمحمية أو الشعر الملاحم أو الفكر أو الذهن (الذهانة) وأغلبها ما يأتي في شكل شعري.

وقد ظهرت قديماً أغنية العمل، وأغنيات السحر والسيما. قوامها الأشعار القديمة في الأدب القديم وفي العصر اليوناني، بحيث امتدت مساحة الأغنية من أغاني الشرف والحكمة حتى أغاني البكاء (الباكيات)، ومن أغاني الحب إلى أغاني الخمر والمعارك"⁽¹⁷⁾.
مثلاً أن الأغنية تؤلف نفسها وأن الشعر الملحمي على سبيل المثال لم يبدعه شعراء معروفون، ولكنه انبثق منذ زمن طويل بين الناس وشاع بلا وعي مثل اللغة"⁽¹⁸⁾.

الآلات الموسيقية الحسانية

للحسانيين طقوسهم الشعبية الخاصة في مجال العزف وممارسة الغناء والطرب، والتي يعتمدون فيها بالأساس على استعمال مجموعة من الآلات الإيقاعية والهوائية والوترية التي أبدعوا وتفننوا في صنعها، اعتماداً على سائد ومواد مستمدة من خامات البيئة الصحراوية كجلد الأغنام والإبل، من الخشب والتراب وغير ذلك كثير، ومن أهم هذه الآلات الموسيقية نذكر:

1- الطبل عنوان الحنين إلى الماضي..

للطبل تاريخ عريق موغل في القدم، بحيث يعود إلى حوالي 6000 سنة ق.م. وكان يحظى بمكانة مقدسة عند قدماء السومريين والبابليين في بيوت الحكمة وفي الهياكل الدينية

والموسيقى المدنية . فهو من أوسع الآلات الموسيقية وأكثرها انتشارا واستعمالا في القارة الإفريقية وذو أصول زنجية . يعتبر الطبل - أو التازوة كما هو معروف بالصحراء - من أهم وأقدم الآلات الإيقاعية التي يستعملها المجتمع الحساني على نطاق موسيقي واسع . فهو يصنع من مواد الجلد والخشب وبخاصة أشجار تيشط وإكنين ويط والطلع المنتشرة كثيرا بالصحراء . . . ويفضله الصحراويون كثيرا عن باقي الآلات الموسيقية الأخرى ، لأنه يتيح لهم إمكانيات واسعة للحصول على مختلف الصنوف الصوتية في العزف .

ويسود الاعتقاد بأن جسم هذه الآلة مستورد من إفريقيا التي يشيع فيها استخدام هذا النوع من الآلات الموسيقية الذي يتم تغليفه بالجلد على مساحة دائرية قد يصل قطرها إلى 40 سم . ويشد هذا الجلد بخلق ثقب على أطرافه تمكن من تثبيت ودعم المرباط والعقد بواسطة أوتاد خشبية صغيرة توضع في حواشي الفوهة ، وقد تعزز هذه الأوتاد (أو تزين) بأشرطة وسيور جلدية سميكة .

يتم الضرب على الطبل في حالة جلوس - بعد أن يسند العازف كوعه على ركبته - مباشرة بكلتي راحتي اليد . وأحيانا أخرى برؤوس الأصابع وفقا للرغبة في الرفع أو التخفيض من الإيقاع .

والطبل هو "مجدة القبيلة" ورمز قوتها، وخيمة شيخ القبيلة هي خيمة الطبل ، والطبل يمثل راية الحرب والقبيلة التي يؤخذ طبلها في الحرب تحسب مهزومة ، ويلحقها العار والإهانة .

للطبل طرقات معينة لكل مناسبة ، للحرب ، للسلم ، وللاجتماع ولضياع قافلة ولوصول قافلة وأيضا في الطرب وللطبل شخص يقرعه . ولا يقرعه سواه ويكون تحت نظارة الشيخ وقريبا منه ، أما في الطرب ، فتقرعه زوجة المطرب (تيكوت) على أنغام الموسيقى والغناء .

ويصنع الطبل من جلد البعير ، يربط على قصعة من العود ، ويشد بحبل وتكون بأعلاه ثقب لخروج الهواء عند القرع حتى لا ينفجر⁽¹⁹⁾ . . .

ومن الأشياء المتعارف عليها في الصحراء أن الطبل يستعمل كذلك خلال كافة الطقوس والمناسبات الاجتماعية والدينية والثقافية ذات الطابع الاحتفالي ، كما يستخدم

لإرسال مختلف النداءات والاشارات الصوتية لمسافات بعيدة . وكان الحسانيون يدقون الطبول ويقرعونها كلما حل بهم خطر أو هددهم غزو ، حيث توجد العديد من الشواهد المادية التي تدل على ذلك ومن بينها " حجرة الطويلة " التي توجد عند مخرج مدينة السمارة في اتجاه ضريح الولي سيدي أحمد لعروصي ، وعلى بعد حوالي 25 كلم ، توجد كدية (جبل) تسمى " كور الطبل " (أو كور البرد راننا) كان أهل الصحراء يصعدون إليها/ إليه - قديما- لدق الطبول تحسيسا لسكان المنطقة وإشعارا لهم بوجود خطر يهدد حياتهم .

2- لكصيبة.. أو الإبداع في النفخ

«منذ أن قطعوا الناي من الغابة والناس يكون يبكائه،
فهو يشكل آلام الفراق وصدده يمزقه الفراق،
لأن كل ما بعد عن أصله يطلب الوصال» . .

جلال الدين الرومي⁽²⁰⁾

لكصيبة ، أو النيفارة ، هي الناي في قاموس الموسيقى الحسانية إنها آلة مصنوعة من القصب المجوف مفتوحة من الرأسين وذات صوت شجي . لكصيبة ستة ثقوب متقايسة في الوجهة الأساسية ومقسمة إلى مجموعتين متساويتين في الأبعاد ، كما لها ثقب واحد في وسط الوجهة الخلفية .

وتعد آلة الناي من أقدم الآلات الموسيقية في الحضارة المصرية القديمة والتي ارتبطت بالمعتقدات الدينية ، فهي من أقدم ما سجله المصري القديم على جدران المعابد المصرية ، وكذلك ما سجله الإغريقي القديم ، وأيضا ما سجله الإغريقي القديم ، وأيضا ما سجل في آثار الهند وإفريقيا من لوحات نحتها الحضارات القديمة⁽²¹⁾ .

والناي في العصر الإسلامي ، هو الناي الذي عرف تبعا للاسم الفارسي (ناي) ، والذي حل محل الاسم العربي (قصبة ، أو قصابة) ، وهو لا يختلف من حيث الشكل والطول وعدد الثقوب وعدد العقل وطريقة العزف في الدولة الأموية والدولة العباسية .

ونقل العرب موسيقاهم إلى الأندلس، وكانت آلة الناي أهم الآلات للإيقاع، وكانت تقدم في الاحتفالات الدينية ومصاحبة للغناء والرقص والأفراح والمناسبات. ثم اتسع استخدام آلة الناي في العصور التالية مثل العصر الفاطمي والعصر المملوكي في مصر⁽²²⁾.

فالكصية هي الناي. والناي هو الكصية التي هي أنيس الراعي بالصحراء في رحلة القافلة يبدد بصوتها الشاعري صمت الطبيعة وامتدادها الجغرافي الواسع ويملأ الفراغ المهول الذي يسمها. ومن خلال فتحاتها يصدر زفيرا يؤجج مشاعر السامع على إيقاع تسايح الوجود⁽²³⁾.

إنها - حسب ذ. هيام عبد الودود - "عبارة عن قصبة جوفاء، مفتوحة الطرفين من نبات الغاب، وقد استخدم قدماء المصريين هذه الآلة، وكان منها الناي القصير والطويل، وتتكون من تسع عقل بها ستة ثقوب على استقامة واحدة وثقب آخر في الخلف. . . يخصص للإبهام. وتخضع صناعة الناي لخبرة الصانع في كيفية اختبار القصبة، وتحديد أماكن الثقوب تحديدا دقيقا، بحيث تصدر منها النغمات ونصف النغمات وثلاثة أرباع النغمات بدقة كبيرة. وعادة ما يستخدم العازف أكثر من آلة ناي لتغطية ما تحتوي عليه المقطوعة الموسيقية من نغمات مختلفة لا تكفي الآلة الواحدة لإصدارها".

ولأنها من العواويد (ج. عواد)، فإن لكصية تقيد العزف على البراعة بالنفخ. "فهي عبارة عن أنبوبة من القصب أو من النحاس، تثقيب ثقوبا معدودة على أبعاد متساوية، ينفخ فيها العازف مع تحريك أنامله على تلك الثقوب، وتسمى كذلك (الشبابة)، كما ذكرها ابن خلدون (المقدمة - 423) *⁽²⁴⁾.

بذلك، تعد لكصية، أو الناي آلة "تعتمد على الطبيعة في مواد تصنيعها، هذه الآلة يحدث بها الصوت من خلال النفخ بقوة معينة في أحد طرفيها وبميل القصبة بزواية محدودة وعلى حافة أحد أطراف القصبة المصنوعة منها، ومن خلال اندفاع الهواء من فتحة القصبة، يتكسر الهواء ويتخلخل في عمودها وتنتج عن ذلك التخلخل ذبذبات تخلق طيننا يخرج من الطرف الثاني بشكل صوت الآلة، تلك هي آلية استخراج الصوت وكيفيته من آلة الناي أو أي آلة نفخ أخرى *⁽²⁵⁾.

لكصية/ الناي. . هذه الآلة الموسيقية الحميمية التي يستأنس بها رعاة الغنم (السراح) كلما شعروا بالاختناق الذي تولده العزلة والفراغ، قد ترمز إلى النفس المنفصلة عن أصلها

الإلهي كما يجسد ذلك كلام شاعر الفرس الكبير جلال الدين الرومي (1207-1272).
 "إصغ إلى الناي يحكي ويشكو ويتعذب من ألم الفراق"، أو كما يقول بالحرف في
 ملحمة الكونية المشهورة: "إستمع إلى الناي، إنه يحكي قصة الفراق بين الروح
 والجسد".

يتم العزف على الكصيبة بوضعها على جانب الفم بطريقة مستقيمة، لكن العازف
 حين يرغب في تنويع النغمات اعتماداً على علامات التحويل (الرافع، الخافض...)، يلجأ
 إلى استعمال لكصيبة في وضعية مائلة سواء إلى الجهة اليمنى أو إلى الجهة اليسرى من
 الفم. وفي الحالتين معاً، يحتفظ النافخ بهذه الآلة بكمية من الهواء في فمه ليستعين بها كلما
 دعت الضرورة الإبداعية إلى ذلك. وعادة يتحكم عازف لكطبية في الكثير من الأحيان في
 شدّ حماس المستمعين وتحريك مشاعرهم لما تتميز به هذه الآلة الموسيقية الهوائية من صوت
 شجي رخيم ينفذ بسرعة إلى داخل الوجدان... مثلما يساهم في تنويع أداء الرقص بحسب
 مستوى إيقاع النفخ.

وتعتبر صحراء جنوب الجزائر من أهم المواقع لاستخدام الناي، ويعزف عليه رعاة
 الإبل. وإن الإنسان لا ينسى سماع ذلك الصوت الشجي الحزين ينطلق من فم وأصابع راع
 يجلس على ربوة عالية في أماسي الربيع أو ليالي الصيف المقمرة، بعيداً عن الخيام يث
 شجونه وحده للسكون تصغي إليه الإبل ويتخذ من كتيب زمل فراشا ووسادة له⁽²⁶⁾. مثلما
 أن الفرس أول من استخدموا آلة الناي بصور متقدمة، وأطلقوا على الناي اسم (ناي
 نارم)، أي ناي ذو صوت رخو بغرض المقارنة بينه وبين المزمار ذي الصوت القوي الصارخ
 الذي أطلق عليه اسم (صورناي)⁽²⁷⁾.

وقد أنشد شاعر الفرس الكبير جلال الدين الرومي كثيراً في وصف الناي، ومن
 ذلك ما جاء في افتتاح مؤلفه المثنوي:⁽²⁸⁾

شفه الوجد وهذرا فشكا	استمع للناي غنى وحكى
منلاً الناس أنين شجنا	مذ كان الغاب وكان الوطن
كي أبث الوجد فيه حرقا	أين صدر من فراق مزقا
يبتغي الرجعي لمعنى وصله	من تشرده النوى من أصله

كل قومي تحذوني صاحباً
ليس يدري أي سر في الضمير
غير أن الأذن كلت والبصر
كل من لم يصلها فهو هباء
وهي نار العشق في الخمر تفور
وعن الجنون صبا لا يفريق
أرهب السمع لهذه المعضلة
ليس إلا النار في أيامنا

كل ناد قد رآني نادياً
ظن كل أنني خير سمير
أن سري في أنني قد أظهر
أن صوت الناي نار لاهواء
هي نار العشق في الناي تشور
حدث الناي بأهوال الطريق
أهل هذا الحس من لا حس له
ظلت الأيام في أيامنا

3- الكدرة: آلة الرقص بامتياز..

الكدرة آلة موسيقية إيقاعية تتشكل من مادتين رئيسيتين هما: الطين المفخور-الإناء المدور الذي يشكل القاعدة (المجوفة) والجلد الذي يغطي الفوهة والمثبت بأحبال تمر بالتناوب على كل الفتحات المشقوقة على حواشي الغشاء. يتم الضرب (أو النقر) على الكدرة جلوساً على الركبة باستعمال عودين ذيقين مستقيمين على إيقاع متحول يخضع لمستوى الأداء وترديد الأنشاد في (رقصة الكدرة) <http://Archivebeta>

و " يطلق اسم (الكدرة) أصلاً على ذلك الإناء الذي يتم استخدامه كأداة موسيقية وحيدة في (رقصة الكدرة)، وهو عبارة عن جرة أو قلة من الطين يتم تحكيم فوهتها بقطعة من الجلد من أجل تكثيف الهواء داخلها. وبناء على قانون خاص، يتم الضرب على قطعة الجلد هاته بواسطة قضيبين من غصن شجرة، يحدث على إثره إيقاع موسيقي يميز الرقصة، وتسايه عملية التصفيق المستمرة" (29).

إنها أيضاً: " آلة يغلب اسمها على (رقصة الكدرة)، وهي عبارة عن طبل عريض مصنوع من الفخار ومغلف بالجلد، ينقر عليه بقضيب أو قضيبين" (30).

فلهذه الآلة الموسيقية أهمية قصوى في الرقصة، يدل على ذلك - كما يقول الباحث عبد العزيز بن عبد الجليل - أنها سميت باسمها حتى بات عالقا بأذهان الناس أن الكدرة مرادف للطبل.

والكدرة من القدر، جمعها قدور، وهي لفظة وردت في القرآن الكريم: "وجفان كالجوابي وقدور راسيات" (سبأ- 13). ويطلق العرب على القدر الصغير اسم الكفت/ بكسر الكاف، أما القدر المصنوع من الحديد أو النحاس، فيدعى المرجل والسخام هو سواد القدر، والقدير عند العرب، هو ما يطبخ في القدر. وقيل ما يطبخ فيه من لحم بتوابل، فإن لم يكن ذا توابل فهو (طبيخ). والقدار: الطباخ⁽³¹⁾..

تندرج رقصة الكدرة⁽³²⁾ ضمن الفنون الشعبية ذات المنحى الحركي، مثل الرقص الصوفي وفن سباق الهجن (المعروف بـ "لزليل") والألعاب الرجالية التي تعتمد توظيف الجسد داخل فضاء مستدير يسمى القام (أبرزها أراح وأردوخ).. وغيرها من الفنون الإيقاعية التي تجسد العلاقة الحميمة لإنسان الصحراء مع المكان والزمان.

يكون الرقص في هذه الرقصة من اختصاص الفتيات العازبات والنساء المطلقات (وفي حالات نادرة المتزوجات منهن، لكن دون أن يكشفن عن جوانب من أجسادهن) اللواتي تتكلف بإحضارهن وصيفة (خادم أو معلمة) بعد تهيئتهن وتوصيتهن بعدم فتح الأعين إلا وفق القدر اللازم الذي يمكنهن من رؤية ما حولهن.. فضلا عن تحريك الأصابع انسجاما مع حركات الأذرع والتلويع بالصفاف وغير ذلك..

وتعتبر (رقصة الكدرة) من أشهر الفنون الإيقاعية التي تمارس بشكل شعبي بمنطقة وادي نون وامحام الغزلان ولدى المجتمع الدوبلاي بطاطا، فهي "تنتشر بين سكان منطقة واسعة تمتد من الحمادة شرقا عبر أقاليم درعة وزمور إلى الساقية الحمراء، وتكاد في واقعها اليوم أن تكون من خصوصيات مدينة كلميم حيث ترتبط بـ (الرجال الزرق)"⁽³³⁾..

فبهذه المدينة، "اشتهرت منذ القدم رقصة الكدرة التي نجدها اليوم في مناطق أخرى من الصحراء كشكل فني يلبي حاجة القبيلة إلى السمر ويستوعب تعابير غنائية وراقصة وشعرية وطقوسية مختلفة، حيث يمزق صوت الطبل سكون الليالي الصحراوية الدافئة، وتبرز البشائر الليلة ممتعة مضيافة.

يشيع عند الكثير منا أن رقصة الكدرة تستمد اسمها من طبل الإيقاع الذي تنقره إحدى النساء فتزن به إيقاع الرقصة والجمل الغنائية، ولا ضير أن يقوم بهذا العمل أحد الرجال الحاضرين. لكن الحقيقة غير ذلك، فكلمة الكدرة أو بالأحرى "الكادرة"، هي

كناية عن المرأة القادرة ذات الشخصية القوية المؤثرة، ولا غرو أن يكون هذا المفهوم مطابقا لمنزلة المرأة الصحراوية في مجتمعنا منذ أقدم العصور . .

وتصعد حرارة الإيقاع تدريجيا، فيقوم الحضور رجالا ونساء بالتوقيع باليدين وبالغناء، بينما المغني الأساسي يلعب بالطلل والراقصة جائمة على ركبتها . . عيونها مسدلة تدخل في الإيقاع مستوعبة له ومجبية بحركات الأيدي وتمايل الرأس، وهي امرأة ملتحفة تخفي وجهها وتبرز يدين مخضبتين بالحناء . .

يسهم اللعب بالأصابع واليد والعيون ونصف الجسد الأعلى في تحديد مهمة الراقصة التي هي في الظاهر دنيوية وتنفسية، وفي العمق رمز للأناثة والخصوبة . تقود "الكادرة" رقصتها حتى الإعياء التام (سواء تم ذلك بالفعل أم لم يتم حسب مقتضيات الحفل)، يجب على الإيقاع أن يكون قويا، به إلحاح ونبر والأصوات من الحناجر تقارب الصياح كلما قربت الراقصة من نهايتها .

وإذا كان عازف الطبل يقود الحصة إيقاعيا، فإنه يغني في نفس الوقت بتبادل مع مجموعة مختلطة من الرجال والنساء . ويستطيع صوت الطبل أن يحدث تعارضا بين صوته العميق وحدة التصفيق . ويمتد التعارض كذلك إلى تزامن الثنائي والثلاثي بين وسيلتي الإيقاع : الطبل يؤمن إيقاعا قاعديا من 6/8 مزدوج المقاس (سنة على ثمانية مضروبة في اثنين)، بينما اليدان تضريان مقاسا من ثلاثة أزمنة ثنائية .

وهذا ما يتيح للغناء المصاحب أن يكون تارة في تقسيم إيقاعي ثنائي، وتارة أخرى في تقسيم إيقاعي ثلاثي محققا تركيبا كاملا للنوعين من التقسيم الزمني .

ويستطيع عازف الطبل أن يرتحل إيقاعات مختلفة داخل الدور الإيقاعي القاعدي، معتمدا إخفاء هذا الأخير . أما الغناء، فهو في مقام خماسي يبدأ دون إيقاع في شكل نداء متنازل النغمات ويتبعه دور من أربعة مقاسات في وزن 3/4 (ثلاثة على أربعة) من فترتين متناظرتين . وفي المرحلة التي تسرع فيها الرقصة، يتقلص الدور الإيقاعي إلى مقاسين فقط يستمدان بعض مضمون نغماتهما من الجملة الأولى (واحد للمغني والثاني للمرددتين)، ونسمع بين الفينة والأخرى زغاريد للتشجيع⁽³⁴⁾ .

فضلا عن ذلك، تعتبر الكدرة شكلا إبداعيا شعبيا ينحو فيه الأداء (الغنائي/ الحركي) نحو ما يعرف بالعرض الجماعي الذي يقوم على الاستجابة الجماعية للغناء والرقص، وهما من التعبيرات "التي تجسد تعلق وحب الصحراويين للموسيقى والرقص أكثر من غيرهما من الفنون. ويختص الرقص بالنساء ويقتصر على سيدة واحدة تقوم بالرقص وسط حلقة من الرجال يحيطون بها ويشجعونها بالتصفيق ويرددون بعض اللوازم (الإسم العام لهذه الرقصة هو القدرة) " (35) .

وحين عاين الرحالة الإنجليزي جاكسون مشهدا احتفاليا من مشاهد هذه الرقصة الشعبية، كتب قائلا: " تقوم الفتيات العربيات بالرقص بطريقة بارعة جدا، وخصوصا نساء قبيلتي مغافرة وأولاد بوسبع العربيتين، فإني أتذكر أنني أمضيت ليلة في ديارهم على أطراف الصحراء . . عندما أرسل الشيخ في طلب ست فتيات ممشوقات شغلن إعجابنا حتى الصباح، وهن يقمن بحركات تبدو ماجة، غير أن تقاليد وعادات أهل البلد تستسيغ هذه الحركات الجريئة " (36) .

رقص ومسامرة . . مسامرة ورقص . .

ولعب على إيقاع موسيقى صحراوية فتح الجسد مساحات واسعة للاحتفاء بذاته عبر القيام بإيماءات وحركات معبرة وذات رمزية كوريفائية عميقة . .
<http://Archivebeta.Sakhril.com>
في هذه الرقصة الشعبية المليئة بالفن والإبداع، تتصل الإيماء بالصوت . . ويتصل الصوت بالإيماء في انسجام تعبيرى مثير ينفذ بسرعة إلى الوجدان . . رقصة استثنائية كثيرا ما انتزعت إعجاب الرحالة والزوار الأجانب الذين وفدوا في مناسبات متعددة على منطقتي وادي نون وامحاميد الغزلان . . وغيرهما .

هذه الرقصة السحرية العجيبة التي امتازت بالمقومات الفنية الدقيقة، وسلبت لب المتفرجين الأوروبيين قديما وحديثا، "إنها رقصة "الكدرة" ونطقها بكاف معقوف أو جيم حسب النطق المصري . وهذا الاسم مشتق بلا ريب من "القدر" الآنية الخزفية، لأن آلة التزيين فيها عبارة عن قدر أو جرة من الطين مغلفة الفم بالجلد، وينقر عليها بقضيبين بينما يصاحبها الحاضرون بالضرب الموزون على الأكف، وعلى مجموع هذه النقرات ترقص الراقصة وتتلوى مثنية، وتتشابك أصابعها ويتمايل رأسها وترقص ثم ترقص بحرارة وهي

في غيبوبة، والحاضرون يسايرونها ويشاركونها نشوتها الفنية "الروحية"، وبعد الراقصة الأولى تتقدم ثانية، فثالثة، فرابعة، وكلهن في أبهى ملابس الصحراء بجنوب المغرب، الملابس ذات اللون الأزرق والتي تتدلى إلى الركبتين، وتزيدهن الجواهر الفضية والعنبرية بهاء، وروعة وجاذبية * (37) .

تستغرق (رقصة الكدرة) مجموعة من الجولات الإيقاعية، وكل جولة تمثل في الأصل إنشاد ثلاث حمّايات وفق خط لحني يبدأ انفراديا (مونوفوني) ليصير متصاعدا حيث ينخرط في أدائه أفراد المجموعة . وقد يطول إنشاد الحمّاية مثلما قد يقصر تبعا لقدرة الراقصة على الاستمرار في الرقص . .

مع أن الأساسي في ترديد هذه الأنشاد هو الخط اللحني الذي تشترك في تقديمه الجماعة، وهو ما يمكن أن يطلق عليه (الهيتروفونية - Hétrophonie)، أو "مغايرة النغم"، وهو نوع من التكثيف اللحني الذي نجده في اشتراك مجموعة في عزف أنغام مفردة * (38)

وترتبط (رقصة الكدرة) بفضاء لعبها الدائري الذي تتوسطه الراقصة، وهو فضاء يطلق عليه الحسانيون اسم: "الكارة" الذي يعود الاشتقاق اللفظي فيه إلى المصطلح اللاتيني ⁽³⁹⁾ Agora: الذي يعني الساحة ذات الشكل الدائري، وقد يضيق هذا الفضاء مثلما قد يتسع بحسب عدد المشاركين (من الرجال والنساء) في الأداء الجماعي المميز لهذه الرقصة الشعبية . .

فحتى الكدرة / الإناء بشكلها المستدير تظل محملة بالعديد من الرموز والأدلة ذات المنحى الصوفي، ففكرة الدائرة - كصورة رمزية للخلود وكشكل هندسي تام لا بداية ولا نهاية له - تحيل على الحركة والحياة البشرية التي تعبر عنها الراقصة في دورانها حول ذاتها . . كما أن الغشاء الجلدي الذي يغلف فوهتها، يرمز إلى الانتماء البيئي (جلد الغنم أو البقر، أو وبر الإبل . .)، إضافة إلى أن الضربات التي تؤدي عليها بالقضيبين تختزل أصواتا إيقاعية متناعمة بالغة الاتصال بالأرض والجذور . .

4 - التيدنيت: جمالية النغم

من بين أهم الآلات الموسيقية التي شكلت طويلا المصاحب الرئيسي للشعر الحساني، توجد آلة التيدنيت، وهي خاصة بمجتمع الرجال، لها أربعة أوتار ناعمة وحساسة عند اللمس تصنع بشعر الخيل. يسمى وترها الأوسطين المهرين، مفردا مهر، بينما يسمى الوتران العلوي والسفلي "تيشط" أقصر من الأولين . .

تصنع التيدنيت من شجر الأدرس، وتتكون من المران، الذي يسمى تازوة، وهو حجم بيضوي مجوف ومغلف بالجلد توجد في أحد جانبيه فتحة دائرية يتم فيها ربط الطرف السفلي للمقبض وشده وتثبيتته في جسد الآلة، وعلى الطرف العلوي للمقبض، توجد قطعة معدنية تسمى (الخربة) محاطة بحلقات نحاسية أو فضية (لخرس)، كما هو بالنسبة للقيثارة .

وبحسب الباحث محمد سعيد القشاط، فإن آلة التيدنيت "تصنع من قذح مستطيل يغطي وجهه بجلد بقر أو جلد شاة، وتشد في جانبه عصا طويلة يتجاوز طولها المتر أحيانا ويربط عليها أربعة أوتار من شعر ذبل الحصان أو من النايلون (حاليا). وقد تحمل خمسة أوتار. ويسمى الوتران الطويلان (الأمهات)، أما الوتران القصيران فيسميان (التيشبطن)، ويعزف عليها الرجال".

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

تثبت أوتار التيدنيت بالطرف العلوي للمقبض بواسطة حلقات جلدية في أبعاد ومستويات متقايسة، لتمتد فوق الجلد المران/ تازوة لتشد إلى الطرف السفلي. لذلك تعد آلة التيدنيت "أقرب إلى هيئة العود من حيث الشكل، فهو تشد عليه أربعة أوتار وينقر عليه بلوح من العظم يشد في خاتم جلدي يولج في سبابة اليد اليمنى. ويختص الرجال باستخدام آلة التيدنيت في موريتانيا، بينما تختص النساء بها في باقي الدول الإفريقية" (40) . .

يقول الشاعر الحساني متغنيا بالآلة التيدنيت (وجمعها التيدناتن):

لاحكني ندخل تيك
بين إيكاون والتيك
فيها أوزان يفاتن
واتن والتيدناتن

وكما هو الشأن بالنسبة للأردن وغيره من الآلات الوترية الأخرى وغيرها، تتميز آلة التيدنيت - من الوجهة المظهرية - بالكثير من النقوشات الحقيقية والزخارف الملونة التي

تعطي جل السطوح التي تكونها .

فآلة التيدنيت مشكلة أساسا من مادتين رئيسيتين هما الخشب والجلد، مما يجعل الاشتغال عليهما (تشكيليا) سبقا حرفيا (بكسر الحاء) على هذا المستوى، يساعدهم في ذلك توظيفهم لصبغات ومساحيق لونية محلية ذات جودة وفاعلية عالية .

على سطوح التيدنيت نقرأ جانبا من الإضافة الإبداعية، ونتعاش بصريا مع بصمات جمال صحراوي يعكس في بنيتة شيئا من مخيلته إنسان الصحراء ويبرز مساحات من ثقافته التشكيلية ووعيتها الجمالي الذي ينهض على تكوين فطري وعصامية مطلقة لا تخلو من إبداعية - Créativité . .

التيدنيت، فضاء جمالي⁽⁴¹⁾ تتلاعب فيه الخطوط والأشكال والكتل اللونية وتمتزج وفق نظام زخرفي ينسجم في الكثير من الاستعمالات مع الترانيم والإيقاعات الموسيقية الناجمة عن العزف على التيدنيت، الشيء الذي يجعل من الشكل والوظيفة حوارا حميميا بين التشكيل والموسيقى . . والموسيقى والتشكيل . .



5- الأردنين: العزف بأنامل النساء..

خلافا للتيدنيت الرجالية، تظل آلة الأردنين الوترية حكرا على مجتمع النساء المغنيات (تيكواتن، ومفردها تيكوت)، وهي عبارة عن قطعة خشبية مجوفة ذات هيئة مكورة مغطاة بالجلد المشدود بأحزمة جلدية متينة مكونا ما يسمى "المرنان" (الطبل). و"على ظهره توجد قطعتان معدنيتان تسمى الواحدة منهما (حربة) تحاط بحلقات نحاسية أو فضية تسمى (لخراس) تستقران على الجلد وتقومان مقام النقر"⁽⁴²⁾ . .

وإضافة إلى ذلك، يوجد عمود مثبت . بحاشية الطبل في وضعية مائلة لشد الأوتار التي يختلف عددها من ثمانية أوتار إلى ثلاثة عشر وترا والمصنوعة من (لعصب)، وهي من أمعاء الغنم تشد الأوتار إلى (لحربة) المحاطة بالحلقات، أي حول الذراع المستعرض فوق (تامونانت)، وهو طهر الطبل . .

تصنع آلة الأردنين "من قذح الكوز ويغطي فوهه بجلد الغنم وتشد عصا طويلة قرابة المتر وتشبه آلة التيدنيت . وهذه الآلة لها أوتار واسمها مشتق من (آلة الدين)، إذ أن المرابطين

كسروا آلات الطرب والموسيقى وحرّموا الغناء لأنه من مظاهر الفساد الاجتماعي . فتحايل المطربون بهذه الآلة على أساس أنها تساعد على ذكر الله ومدح رسوله . وتعزف النساء على الأردنين⁽⁴³⁾ .

ويعرف ذ. عبد العزيز بن عبد الجليل الأردنين بقوله : "الأردنين آلة تبدو على هيئة قيثارة ذات قضيب قائم على نصف قرعة مجففة ويشد عليها ثلاثة عشر وتر تنقر عادة بظفر اليد . ويختص بعزفه النساء في موريتانيا عكس ما يجري في الدول الإفريقية المجاورة"⁽⁴⁴⁾ .

هو ذا الأردنين : آلة موسيقية وترية تلعب عليها النساء بأناملهن الذهبية ، حيث يرسمن بها أصوتا منمغة وألحانا عذبة تتميز بقيمتها الجمالية بحسب السلاليم والبحور التي تؤدي على إيقاعاتها ، أبرزها لبتيث ، آخر بحور الشعر الشعبي الحساني الذي تقل فيه البركة ويسوده الهدوء والصمت .



الهوامش

- (1) أ. د. صالح رضا صالح مصطفى رضا : "التنوع في التراث الموسيقي المجلة العربية للثقافة" - ملف التراث والموسيقى العدد الثامن والأربعون / السنة الرابعة والعشرون / تونس / دجنبر 2005 (ص. 71).
- (2) أ. د. محمود قطاط : "واقع الموسيقى العربية وتحديات العصر المجلة العربية للثقافة" / م. م. (ص. 17).
- (3) ذ. ساهر أحمد ياسين : "إحياء التراث الموسيقي في الوطن العربي" ، المجلة العربية للثقافة - خاص عن التراث والموسيقى / العدد الثامن والأربعون - السنة الرابعة والعشرون / دجنبر 2005 (ص. 108).
- (4) "لسان العرب للإمام العلامة ابن منظور" ، (630 - 711 هـ) مادة : غنا - 139 / 15 .
- (5) علال ركوك : "الغناء الشعبي المغربي" ، أنماط وتحليلات منشورات جمعية أسفي للبحث والتوثيق - الطبعة الأولى 2000 (ص. 13).
- (6) د. عبد الرحمان عيسى أحمد . مجلة العربي / منشورات وزارة الاعلام بالكويت / العدد 1979 / 245 .

- (7) أحمد مرسي: "الأغنية الشعبية المكتبة الثقافية" - 1970 (ص.).
- (8) إدريس كرم: "الأدب الشعبي بالمغرب (الأدوار والعلاقات في ظل العصرية)" - منشورات اتحاد كتاب المغرب الطبعة الأولى 2004 (ص. 26).
- (9) إبراهيم الحيدري: "إثنولوجيا الفنون التقليدية الطبعة الأولى" - اللاذقية/ سوريا 1984 (ص. 87).
- (10) محمد توتالي: "الأغنية الشعبية وأغنية الشعب مجلة الثقافة الجديدة" - العدد الثاني عشر - السنة الثالثة 1979 (ص. 164).
- (11) فئة من المغنين والمطربين يطلق عليها البيضان تسميات عدة من أكثرها شيوعا "إيكاون" و "الشعار" ، وهذه الفئة قليلة العدد رغم أن كايي - Caillé يذكر أن أفرادها كثيرون العدد بين صنوف البيضان .
ويرتبط المطربون خاصة بفئة حسن . وتعتبر مهمتهم الأساسية تمجيد أمراء وزعماء هذه الفئة والتغني بأمجادهم وانتصاراتهم العسكرية .
ولهذا الغرض طور المغنون فن "تهديد" ، وهو عبارة عن قصائد حماسية من الشعر الشعبي ذات بنية لغوية وموسيقية متميزة تمجد هذا الأمير أو ذاك وتشيد بشجاعته وبطولته وسخائه إلخ . . وكثيرا ما تنشده هذه القصائد الخاصة في بعض المناسبات كالحروب والمعارك والأعياد .
ويتوفر كل أمير في العادة على مطرب خاص به يعيش في بلاطه ويتبعه حيثما حل . ويذهب كايي - Caillé إلى أن المطربين الذين يرافقون الأمراء يحصلون منهم دوما على كل ما يطلبون بالتملق أحيانا وبالتهديد أحيانا أخرى .
ورغم أن هذه الشريحة الاجتماعية لا تحظى بتقدير العديد من فئات المجتمع البيضاني ، فإنها تفرض نفسها على الجميع -خاصة الزوايا وحسان- وذلك بفضل سلاح الفن الذي تمتلكه - فالبيضان يسعون إلى كسب ود المطربين عن طريق العطايا المتعددة تفاديا لانتقاداتهم اللاذعة وسعيها إلى إرضائهم وجلب مديحهم إن أمكن . . ذ . محمد بن محمدن : المجتمع البيضاني في القرن التاسع عشر / قراءة في الرحلات الاستكشافية الفرنسية) .
- منشورات معهد الدراسات الإفريقية بالرباط - 2001 (ص. 292).
- (12) د. محمد سعيد القشاط : "صحراء العرب الكبرى" ، دار الرواد للطباعة والنشر والتوزيع ودار المتقي للنشر الطبعة الأولى - طرابلس / ليبيا 1994 (ص. 242).
- (13) محمد سعيد القشاط / م . م . (ص. 239).
- (14) نفسه ، (ص. 243 و 244).
- (15) مصطفى المدائني: "الشعر . الموسيقى" ، "وواقع الأغنية العربية" ، مجلة فنون- العدد الثاني/ تونس 1984 (ص. 122 و 123).

- (16) بابه النعمة: "الشعر الحسناني"، "المجال النقدي والمراجع"، الطبعة الأولى - الرباط 1992 (ص. 59).
- (17) كمال عيد: "فلسفة الأدب والفن"، الدار العربية للكتاب - تونس 1978 (ص. 49).
- (18) خورشيد إبراهيم زكي: "الأغنية الشعبية والمسرح الغنائي"، (ص. 8).
- (19) محمد سعيد القشاط: "صحراء العرب الكبرى"، دار الرواد للطباعة والنشر والتوزيع ودار المتقي للنشر الطبعة الأولى - طرابلس / ليبيا 1994 (ص. 240).
- (20) جلال الدين الرومي (604 هـ - 1207 م إلى 672 هـ - 1273 م). شاعر تركي مشهور ومؤلف المثنوي، ويعد أول من كتب الشعر باللغة التركية بهدف استخدامه لإشاعة فكرة الصوفي بين مريديه.
- (21) عاطف إمام فهمي: "آلة الناي في الموسيقى الدينية الإسلامية المصرية" - مجلة الفنون الشعبية، العدد 72 - 73 / أكتوبر - مارس 2007 - القاهرة (ص. 89).
- (22) قدرى سرور: "آلة الناي وبتطوير أسلوب العزف عليها"، رسالة ماجستير غير منشورة - كلية التربية الموسيقية - جامعة حلوان، القاهرة 1979 (ص. 136).
- وأيضاً: "مجلة الفنون الشعبية"، م.م (ص. 92).
- (23) صفوت كمال: "قصبة الغاب الموسيقية بين الواقع والأسطورة" بحث منشور ضمن فعاليات المهرجان الثالث للفنون الشعبية (فنون آلات الغاب) - الندوة العلمية - العريش. (1994 (ص. 3 و4). وكذلك: "مجلة الفنون الشعبية"، مرجع مذكور (ص. 90).
- (24) أحمد بوزيد الكنساني: "أجواش الرقص والغناء الجماعي بسوس (عادات وتقاليد)" - الطبعة الأولى 1996 (ص. 118).
- (25) د. يوسف الرشيد: "الموسيقى والإنسان جريدة الفنون الكويتية" - العدد 16 أبريل 2002 (ص. 40).
- (26) "صحراء العرب الكبرى"، م.م (ص. 241).
- (27) محمد محمود سامي حافظ: "تاريخ الموسيقى والغناء عند العرب مكتبة الأنجلو" - القاهرة، 1971 (ص. 26). وأيضاً: "مجلة الفنون الشعبية"، م.م (ص. 92).
- (28) أحمد محمد الشنواني: "كتب غيرت الفكر الإنساني"، الجزء السابع - الهيئة المصرية العامة للكتاب/ القاهرة، 1996 (ص. 258).
- (29) محمد جوماني: بعض سمات "المقدس" في "رقصة الكدرة"، مجلة المناهل - العدد 58 / الرباط - مارس 1998 (ص. 427 و428).
- (30) عبد العزيز بن عبد الجليل: "الموسيقى الشعبية المغربية"، مجلة الفنون: العدد الأول، السنة

الخامسة رمضان 1398 - غشت 1978 (ص. 56) ..

(31) يرجى الإطلاع على:

- الثعالبي: "فقه اللغة" (ص. 74، 370، 377).

- جواد علي: "المفضل في تاريخ العرب قبل الإسلام" 4/670-567/7. عن: د. سليمان محمود حسن: "الأواني الخشبية التقليدية عند جزيرة العرب" مدخل لدراسة الفولكلور العربي - الطبعة الأولى 1989 (ص. 51) ..

(32) تشبه رقصة الكدرة "رقصة الثعبان" التي تمارس بشكل شعبي واسع لدى قبائل Kalbeliyas الهندية، وفيها "تبرز النساء بشكل لافت للنظر في منافسة الأفعى في أدق حركاتها وخفتها. وهن يؤدين هذه الرقصة الشهيرة بلباس أسود يحيل إلى الكوبرا ويتميلن بخفة متناهية كزوبعة متراجعة وبحركات الساعد في وضع يذكر بانتصاب الكوبرا. تمشي الراقصة وسط جموع المعجبين وكأنها حية تسعى ترهبهم وتسليهم في آن واحد تبدو غاية في الرشاقة في ثوبها المزركش الذي تعايش فيه شتى الألوان وهي ألوان جلد الكوبرا نفسها" (الحسن موهو: رقصة الكوبرا .. مانفيسو الجسد- بتصرف عن مجلة Les grands reportages عدد 254- مارس 2003- جريدة الفنون الكويتية - العدد الرابع والثلاثون - أكتوبر 2003- ص. 37) ..

(33) عبد العزيز بن عبد الجليل: "الممارسات الموسيقية في الأقاليم الصحراوية المغربية"، مجلة مناهل-عدد مذكور (ص. 419) ..

(34) أحمد عيدون: "الرقصات الحوارية، الواحة الفنية"، جريدة الصحراء المغربية- السبت 06 مارس 1999.

(35) محمد الغربي: "الساقية الحمراء، وادي الذهب، الجزء الأول- دار الكتاب، الدار البيضاء (ص. 159) ..

يرجى نظر: مجلة التراث الشعبي- العدد 12- السنة العاشرة بغداد 1979 (ص. 49) ..

(36) Jackson An account off the Empire off Morocco and the district of suse / London 1809 (p. 159).

(37) عبد الله شقرون: "ألوان من الفنون المغربية"، الطبعة الأولى - الدار البيضاء 2003 (ص. 68) ..

(38) د. سمحة الخولي: "التراث الموسيقي العربي وإشكالية الأصالة والمعاصرة"، مجلة عالم الفكر- العدد الأول/ المجلد الخامس والعشرون شتنبر 1996 (ص. 123) ..

(39) ومنها ذاع استعمال لفظة Agoraphobie في قاموس التحليل النفسي التي تعني بالحرف: رهاب الخلاء، وهو خوف مرضي من الفضاءات الواسعة والساحات العمومية. ، ذ Agora، تعني كذلك المدن اليونانية على غرار Forum التي ترتبط بالمدن الرومانية. يرجى نظر:

- Metraux Guy R. P. : L'Espace publique dans l'antiquité. L'Agora grecque et Forum romain, In. Culture n°4- Les presses de l'UNESCO et la Baconnière, 1978.

- Lévy Strauss : Le cru et le cuit. Paris- 1964, p. 343.

وكذلك : دراسات لسانية حول التراث والفولكلور الشعبي في الوطن العربي .
إشراف دليلة مرسلتي /ترجمة سليم قسطن- الطبعة الأولى / بيروت- لبنان (ص . 10)

H. Noris M the shengiti, Folk literature and song - Oxford, 1968 (40)

يرجى نظر:

عبد العزيز بن عبد الجليل : المشترك في مجال النغم والإيقاع بين المغرب والشعوب الإفريقية
المجاورة . منشورات معهد الدراسات الإفريقية بالرباط - 1995 (ص . 37) .

(41) واردة ضمن مقالنا : " المسواك والتيدنيت " جريدة الاتحاد الاشتراكي - عدد 6744 / 26 يناير
2002 .

(42) " الشعر الحساني " ، المجال النقدي والمرجع - م . م . (ص . 59) .

(43) " صحراء العرب الكبرى " ، م . م . (ص . 241) .

(44) " تقرير الوفد الموريتاني إلى المؤتمر السادس للمؤرخين العربى ليبيا " ، مارس 1979 - وارد
ضمن مرجع مذكور .

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

الأدب المقارن والنقد الثقافي "دراسات الترجمة"

فاتحة الطايب

يجمع أغلب الدارسين على أن علاقة الأدب المقارن بالترجمة، لم تصبح في المجمل علاقة صحية ذات أبعاد شمولية إلا في أواخر السبعينيات من القرن العشرين، أي في الفترة التي ظهرت فيها نظرية الأنساق المتعددة التي اعتبرها المقارنون من مختلف بقاع العالم، بداية تشكل رصين لدراسات الترجمة التي تعد من أهم عناصر النقد الثقافي اليوم.

ويعتبر هذا الإجماع، نتيجة حتمية لحصر الدارسين "الأدب المقارن" في النموذجين المهيمنين عليه (بالتتابع) عالميا منذ النصف الأول من القرن العشرين إلى حدود أواخر الستينيات من نفس القرن: النموذج الفرنسي والنموذج الأمريكي⁽¹⁾، فالانطلاق من وجهة نظر مختلفة، لا تقيد الأدب المقارن بالكراسي الأكاديمية ولا تحصره في الشعريات الغربية أو المدعمة غريبا، يكشف عن زوايا إيجابية وخفية في علاقة الدرس المقارن، بمفهومه الواسع، بالترجمة. مما يفيد أن القضية أولا وأخيرا قضية منظور.

ومساهمة منا في إضاءة مسألة "الأدب المقارن" والترجمة، وفق المنظور المحترم للاختلاف الذي نبناه، اخترنا أن ندرس إلى جانب النموذجين المذكورين، نموذجين آخرين احتفيا بخلافهما بعملية الترجمة. وهذا يعني أننا سنركز على أربع مراحل (توجهات)

متباينة من بين المراحل التي ميزت مسيرة الدرس المقارن منذ نشأته :

- 1- مرحلة الائتلاف ضمن الاختلاف، ومثل لها بالمقارنة الطليعية المجهضة التي تمثلها المدرسة الألمانية في القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين .
- 2- مرحلة الائتلاف تحت الراية الفرنسية، وتعكسها بامتياز المدرسة الفرنسية إلى حين الإعلان عن أزمتها في مؤتمر شابل هيل سنة 1958 .
- 3 - مرحلة الائتلاف في إطار المركزية الغربية، ويمثلها النموذج الأمريكي إلى أواخر الستينيات من القرن العشرين .
- وندرج النموذجين معا، الفرنسي والأمريكي، ضمن ما ندعوه بالمقارنة المرحومة .
- 4- وأخيرا مرحلة العودة إلى الائتلاف ضمن الاختلاف، وترجمها المقارنة الجديدة التي أخذنا البرازيل نموذجا رائدا لها ابتداء من الخمسينيات من القرن الماضي .

1 - مرحلة الائتلاف ضمن الاختلاف (أو المقارنة الطليعية المجهضة)

لا يسع المتأمل في تاريخ ظهور مصطلح " الأدب المقارن " في أوروبا، وهو تاريخ الصراعات القومية بامتياز، إلا أن يسأل - وهو يستحضر ما نتج عن هذه الصراعات من تساؤلات حول الثقافة الوطنية والهوية القومية - بخصوص المسار الذي كان سيتخذه الدرس المقارن لو أن ألمانيا الحديثة التي تعترف بفضل الترجمة في تشكيل لغتها وثقافتها، هي التي تزعمته بدل فرنسا⁽²⁾ .

وكما هو ملاحظ، يتجاهل هذا التساؤل عن قصد معرفي سيرورة التاريخ إذ يقصي النازية منه .

- 1-1. ميزت ثلاثة عناصر المنظور الألماني للأدب المقارن في القرن التاسع عشر، وتتمثل هذه العناصر، استنادا إلى المقدمة التي استهل بها المقارن الألماني ماكس كوخ في بدايات القرن العشرين مجلة "دراسات في التاريخ المقارن للأدب"، في :

أ - الاهتمام بجذور الأمة وروحها .

ب - اعتبار الأدب الشعبي من أخصب وأوسع حقول التاريخ الأدبي المقارن .

د - التأكيد على كون الترجمة مجالا أساسيا من مجالات الدراسات المقارنة .

وتترجم هذه العناصر الثلاثة المتداخلة فيما بينها السبل الثلاثة التي اتبعها المثقفون الألمان منذ منتصف القرن الثامن عشر ، للحد من الهيمنة الفرنسية والنهوض بالثقافة الألمانية ، وهي :

1 - انتقاد عقلانية عصر الأنوار .

2 - إحياء التراث الألماني القروسطي .

3 - معانقة الثقافة الإنسانية بواسطة الترجمة : فطبقا للمشروع الثقافي الرومانسي الألماني ، يتركز رد الاعتبار للثقافة الوطنية على التوجه الكوسموبوليتي . مما يعني أن العلاقة المكشوفة مع الآخر الأجنبي ، مثلت السبيل الأنجع لتحديد خصوصية ثقافية ألمانية وبلوغ النضج والانتشار .

لقد كانت الترجمة بصفتها أداة لتشكيل الأنساق الثقافية وتقوية الروح الوطنية في سياق عالمي ، قدر الألماني إذن . ولأنها كانت كذلك أنتج الألمان ترجمات لا تضاهي حسب منظري الترجمة المعاصرين ، كما أنتجوا تأملات حول الترجمة استفادت من تطور النحو المقارن وتأويل النصوص والنقد لتؤسس لنظرية تنخرط في البحث الهرمنوطيقي .

ويشكل النموذج الألماني اليوم - عموما في الغالب بشليغل وهولدرلين وغوته ونيماين - المرجع الإيجابي الأساس لأكثر علماء الترجمة ثورة على تهميشها⁽³⁾ .

2.1 . يعتبر غوته ، الذي عده شيلر من أكثر الرجال تواصلا ، من بين أكثر مفكري عصره إيمانا بالدور الحيوي للترجمة ، حيث عاش العلاقة مع الآخر بحميمية أكبر ، وساهم بكتاباته المتنوعة وترجماته في تأصيل هذا النوع من العلاقة الحية والمنسجمة : فبالنسبة له لا يوجد أدب أو فن وطني خالص ، بمعنى ملكية خاصة بأمة دون سواها ، بل كل ماله قيمة ينتمي إلى العالم أجمع . إلا أن غوته لا يقصد بذلك الدفاع عن كوسموبوليتية عقيمة ومجردة يفهم منها أن على الأمم أن تفكر بنفس الطريقة ، وإنما هدفه انتقاد الفهم الضيق للوطنية والتأكيد على ما تدين به كل أمة لأخرى ، حتى إذا ما تم التفكير في الأدب القومي تم التفكير بالضرورة في المبادلات الأدبية مع آداب قوميات أخرى على أساس التكافؤ . وحرصا على هذا التكافؤ انتقد غوته بشدة مفهوم التأثير - العزيز على المدرسة الفرنسية -

لأنه يفترض علاقة سلبية بين المؤثر والمتأثر، واحتفى في المقابل بمفهومي الكشف والتفاعل بين الذات والآخر في إطار احترام الاختلافات.

وتجدر الإشارة في هذا السياق، إلى أن هذين المفهومين مثلاً المبدئين اللذين تأسست عليهما رؤيته للترجمة بصفتها نشاطاً أساسياً وجديراً بالاحترام⁽⁴⁾: التفاعل بمعنى المشاركة القائمة على التدخل والالتزام، والكشف الذي يعكسه بحث الذات في مرآة الآخر عما تعجز عن إدراكه بنفسها.

ولأن غوته، المفكر والسياسي، عاش تجربة الترجمة من كل الجوانب، بصفتها مترجماً ومترجماً له ومتأملاً في الترجمة، فقد هداه تفكيره ليس فقط إلى التسوية بين النص المصدر وترجمته واعتبار الترجمة جزءاً من النسق الثقافي المستقبل وأهم عامل يغني ويضيء علاقات الأوطان بعضها ببعض، وإنما إلى فكرة كون الترجمة ضرورة حتمية للأثر حتى لا يسأم نفسه، أي حياة جديدة تشبه تلك التي تحدث عنها فالترينيامين في دراسته "مهمة المترجم"، التي أحدث اكتشافها ثورة في مجال "دراسات الترجمة"، واعتبرت إحدى ركائز ما بعد الحداثة.

إن تفكير غوته في الترجمة، لا ينفصل عن تفكيره في الخاص والعام والوحدة والتعدد، والترجمة بهذا المعنى نشاط ثقافي وسياسي، أزاله غوته أن يصبح حجر الزاوية في "الأدب العالمي" الذي ابتدعه وسلام أوروبا يقض مضجعه⁽⁵⁾، والذي يتزامن ظهوره، ويا للمفارقة، مع ظهور سوق عالمية للسلع.

مع الأسف، أجهضت تجربة ألمانيا الرائدة في جعل الترجمة أهم ركائز الدرس المقارن، مع صعود النازية التي انتصرت للتيار الأدبي المتعصب للإنتاج القومي⁽⁶⁾، فمنعت قراءة أعمال الأعداء. إلا أنها تظل مع ذلك تجربة مفيدة لنا في جانبين على الأقل:

أ - ارتباط الهوية بالتراثين الوطني والإنساني.

ب - اعتبار الترجمة جزءاً من النضالين الثقافي والسياسي.

2 - المقارنة المرحومة

كان أندري لوفيفر على حق ، حينما قدم مسألة الترجمة على أنها وعي الأدب المقارن الشقي أثناء مؤتمر " الأدب المقارن " المنعقد بالترويج سنة 1975 ، فمن الملاحظ أن الدرس المقارن الأكاديمي ، الذي كان يزعم تعميق الروابط بين الآداب الوطنية ، لم يهتم إلا نادرا بالترجمة . ومن بين أهم التفسيرات التي قدمها منظرو الترجمة بعد ذلك لهذه المفارقة ، تفسير جوزي لامبير (1986) الذي يرى في إهمال المقارنين دراسة الترجمات لصالح اللسانيين والمترجمين ، تخوفا من النظريات غير الأدبية . وإن كان هذا التفسير يضيء في العمق منطلقات وأهداف المدرسة الأمريكية ، ويكاد لا ينطبق على المدرسة الفرنسية التي خضعت لاعتبارات مختلفة في علاقتها بالترجمة :

2.1. الانتلاخ تحت الراية الفرنسية

ركز الأدب المقارن في بداياته على قطب الانتلاخ ضمن الاختلاف ، مساهمة من المقارنين في أن يعم السلام أوروبا ، لكن التاريخ شاء للدرس المقارن أن يتأثر بمركز فرنسا في أوروبا والعالم بوجه عام ، فمجدت أبحاثه عظمة فرنسا . وقد أعمى مركب التفوق فيما بعد علماء " المقارنة الفرنسية " وكثيرا من المثقفين الفرنسيين أبرزهم إميل زولا⁽⁷⁾ ، فاعتبروا فرنسا والنصوص المكتوبة بالفرنسية أصلا ، متكررين بذلك لعملية الاستفادة من الثقافات المختلفة بواسطة الترجمة . ففي حين كان يفاخر الألمان بكون ترجمة لوثر للكتاب المقدس قد أسست دعائم اللغة والثقافة الألمانية الحديثتين ، ويصرحون بامتنانهم الشديد لهذه الوسيلة التي ساهمت بقوة في أن تجدد ألمانيا مركزا سياسيا وروحا وطنية خاصة بها ، كان الفرنسيون المهووسون بفكرة الأصل - ابتداء من القرن السابع عشر تحديدا - يسارعون إلى نفي وجود نص مترجم مؤسس للغة والأدب الفرنسيين . ومن بين أكثر المواقف الفرنسية تصلبا وانعدام إنصاف للترجمة في هذا السياق ، موقف مونتسكيو الذي اعتبر النشاط الترجمي توقفا عن التفكير .

ولعل في أطماع النسق الفرنسي الاستعمارية ، التي كانت تتجاهل فضائل وعبقرية الآخر ، ما يضيء هذه الشوفينية الفرنسية الضيقة ، التي كانت لا تسائل ماهية الثقافة

الوطنية، وتقلل من قيمة الترجمة ودورها الفعال في تنمية امتياز فرنسا في العالم، عبر المساهمة الفعالة في الرفع من المستوى الثقافي للفرنسيين، بتطوير وإغناء اللغة والثقافة الفرنسيين.

وقد ظل الهوس بالأصل منعكسا في الأعمال المقارنة الفرنسية الوضعية التي كانت تركز على التطابق وتحثفي بمفهوم التأثير القائم على السببية، إلى حدود إعلان روني ويليك عن أزمة الأدب المقارن الفرنسي.

والمثير للانتباه في هذا السياق، أن تفاعل المقارنين الفرنسيين مع مقترحات المدرسة الأمريكية، المنبثقة عن نسق لا يقل صرامة مع الترجمة من النسق الفرنسي، أدى إلى إعادة الاعتبار للترجمة داخل المقارنة الفرنسية حينما راهن روني إتيامبل - متأثرا في ذلك بانتعاش دراسات الترجمة في الستينيات من القرن العشرين وبغنى الشرقيات الشرقية التي كان منفتحا عليها⁽⁸⁾ - راهن على الترجمة لإنتاج أدب مقارن حقيقي في ظل الجمع بين تاريخانية المدرسة الفرنسية وجمالية المدرسة الأمريكية⁽⁹⁾. مما يفيد أن الدرس المقارن الفرنسي شهد تطورا ملحوظا في تعامل المقارنين الفرنسيين مع الترجمة منذ منتصف الستينيات من القرن العشرين، وإن ظل هذا التطور محتشما في مجمله إلى حدود الثمانينيات من نفس القرن: عقد الإطلاق الحقيقي نحو تجديد المقارنة الفرنسية بواسطة الترجمة⁽¹⁰⁾.

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

إن لتطور نظريات الترجمة وتشعب مجالاتها نصيبا وافرا في هذا التغيير بدون شك، إلا أن النصيب الأوفر يعود لاحتياجات النسق الفرنسي ولثورة الفكر فيه، حيث أحس هذا النسق - الذي دأب على اعتبار نفسه النسق الذي تنطلق منه الأفكار والتيارات لتعود إليه - أحس ابتداء من سبعينيات القرن العشرين، بضرورة التزود من الثقافات الأجنبية التي أكد مثقفوه حقها في الاختلاف، فشجع عملية الترجمة والتفاعل ما بعد الحدائي مع الآخر. ومن مظاهر هذا التشجيع تخصيص جوائز للنص الأجنبي بما فيه المترجم (جائزة "Médicis étranger" مثلا) مع ما يحيل عليه منح جائزة للعمل المترجم، من اعتراف المؤسسة به وإدراجه علانية في الحقل الثقافي.

2.2. الانتلاف في إطار المركزية الغربية (النموذج الأمريكي)

يعتبر التعريف المثالي الذي قدمه روني ويليك للأدب المقارن، باعتباره الدراسة الأدبية المستقلة عن الحدود اللغوية والعنصرية والسياسية، نتاجا لمخلفات الحريين العالميتين الناتجتين عن صراعات قومية.

وإذا نحن تأملنا تعريف هنري ريماك⁽¹¹⁾، الذي طور تعريف ويليك بتوسيعه نطاق الدرس ليشمل كل فنون المعرفة، سنلاحظ بأن هذا التعريف الذي أصبح الميثاق المتبع في المدرسة الأمريكية، تجاهل الترجمة بصفقتها نشاطا غير بريء. فخدمة لمنطقاته السياسية ولهده في خلق تآلف عالمي يتخطى الحدود القومية، ركز المنظور الأمريكي للأدب المقارن. الذي كان يصبر على فصل النص عن السياق. على نموذج المؤلفات الغربية العظيمة التي تخطت، حسب زعمه، حدود الزمان والمكان بقدرتها على إضفاء العنصر الإنساني، واهمل في المقابل النصوص المترجمة - التي كانت تعاني آنذاك من الدونية في النسق الأمريكي - لأنها تقع بين قطبي الانتلاف والاختلاف، ولا تملك بالتالي القدرة السحرية المعزوة للنصوص الكلاسيكية الغربية على محو الاختلافات الثقافية، وليس ذلك هدفها.

مما يدفعنا إلى القول، إن الدعوة إلى الانفتاح على مختلف الآداب، التي ميزت المدرسة الأمريكية الغربية الروح، حاربت الشوفينية الفرنسية الضيقة التي قصرت هدف المقارنة على خدمة الأدب الوطني الواحد، إلا أنها لم تستطع الانفلات من أسر المركزية الغربية إلا بعد حين.

في النصف الأخير من عقد ستينيات القرن العشرين سيتغير النسق الثقافي الأمريكي بشكل كبير بفعل حصول تحولين عظيمين: التحول الأول سياسي ويتمثل في زوال استعمار الإمبراطوريات، مع ماتلا ذلك من علو أصوات المقاومات الثقافية، وظهور دراسات ثورية تسعى إلى الحد من هيمنة المركزية الغربية بتشمين الآداب ذات الإشعاع اللغوي المحدود، والتركيز على خصوصيات الآداب القومية؛ أما التحول الثاني فمعرفي ويتمثل في انتشار التاريخانية الجديدة في أوساط المثقفين، إضافة إلى الحركات النسائية والمقاومة من أجل حقوق السود المدنية والاعتراض على حرب فيتنام. وقد ساهم هذان التحولان في وأد المنظور القديم للأدب المقارن، حيث اهتم المقارنون الأمريكيون بعد ذلك بنصوص من

مختلف الثقافات داخل سياقاتها السياسية والتاريخية والاجتماعية والاقتصادية .

وفي سياق إعادة الاعتبار للأنشطة غير البريئة ، اتجهت المقارنة في الولايات المتحدة منذ الثمانينيات من القرن العشرين ، إلى الاهتمام بترجمة الأشكال ووظائفها ضمن تقاليد أدبية قديمة كانت أم بعيدة ، بل وأصبحت الترجمة توجه " الأدب المقارن " بشكل كلي تقريبا في كثير من الثانويات والجامعات . مما أعطى دفعة قوية لهذا الدرس في معطفه الجديد : الدراسات الثقافية المقارنة ، التي تدرس مختلف التجليات الثقافية في أي مجتمع عالمي ، وتحاول تعميق الحوار بين الثقافات المتشعبة إضافة إلى دراسة الصلات بين الأدب والفنون والعلوم الإنسانية .

اليوم تعترف الولايات المتحدة بالترجمة كقوة دفع بعد أن كانت تنظر إليها كنشاط هامشي ، وهي تأتي على رأس الدول المقبلة على ترجمة فكر وأدب الآخر ، مفندة بذلك مزاعم نظرية الأنساق المتعددة بخصوص العلاقة الفاترة بين الأنساق القوية والترجمة .

3 - المقارنة الجديدة الرائدة : نموذج البرازيل

يعد التصور البرازيلي للترجمة وثيق الصلة بإعادة النظر في لقاء الغربيين بالأمريكتين⁽¹²⁾ ، ابتداء باسم " الاكتشاف " الذي أطلق خطأ على هذا اللقاء الدموي العنيف ، وانتهاء بفعل " الافتراض " الذي يعتبر بخلاف نظرة الغربيين إليه رمزا لرفض الهيمنة الأوروبية من جهة ، وفعلا مؤسسا على فلسفة خاصة تترجم نظرة السكان الأصليين لجدلية الأنا والآخر من جهة أخرى .

والجددير بالذكر ، أن وجهة النظر المحلية البرازيلية بخصوص علاقة الهنود الحمر بالغربيين ، لا تتجاهل سيرورة التاريخ وهي تصحح مفاهيمه . إنها بخلاف ذلك تنظر إلى وقائع الماضي بعيني الحاضر والمستقبل : فارتكازا على مفهوم الافتراض - وهو مفهوم انتروبولوجي - قامت الحركة البرازيلية لتحديث الأدب في العشرينيات من القرن العشرين ، من منطلق افتراض وتحويل النماذج الأوروبية بدل رفضها .

وقد أفرز هذا النوع من الاشتغال على الذات والآخر - الذي يحيل على رغبة المثقف البرازيلي الأكيدة في تحويل اللقاء الدموي إلى لقاء مشمر في إطار التسوية بين الثقافتين -

(أفرز) مبدعين ومترجمين لا وجود لحدود عندهم بين المقارنة والترجمة والإبداع، ضمن السياقات السياسية والثقافية والاقتصادية والاجتماعية⁽¹³⁾.

وأوضح مثال على ذلك الأخوان الشاعران والمترجمان أوغوستو وهارولدو دو كامبوش⁽¹⁴⁾، اللذان بلورا ما بين الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين تصورا جديدا عن الترجمة مؤسسا على مفاهيم: إعادة الإبداع، وإعادة الكتابة، والتحويل عبر الثقافي، مطبقين بذلك ومنظرين في نفس الآن لنظرية الترجمة القائمة على فلسفة أكل لحوم البشر، حيث يلتهم المترجم النص المصدر، ليقول نصا آخر يمثل حياة جديدة للنص الأول، مارا بذلك عبر ثلاث مراحل: مرحلة الامتصاص، ومرحلة التحويل، فمرحلة إعادة الخلق. مما يفيد، إعادة الاعتبار للنص المترجم بصفته نصا يكتشف، مثله في ذلك مثل النص المصدر، إمكانات اللغة، ويدخل في علاقات تفاعلية على جميع الأصعدة مع مختلف أشكال الفكر والتعبير الفني الإنسانيين.

إن الترجمة بالنسبة لهذين الأخوين - بصفتهما سيورة تحويل وفعل افتراس أي عملية نقل دم - نشاط سياسي بامتياز وعملية إعادة بناء الهوية الثقافية والقومية وتأكيدا في عصر ما بعد الاستعمار، أي وسيلة لرفض هيمنة الموروث الأوروبي وتأكيد حق المثقف البرازيلي في إعادة قراءة وتملك الآداب الأوروبية العظيمة. وهذا يعني، أن تأملاتهما النظرية في عملية الترجمة - والتي تستند إلى علاقة الأفضلي بالوفاة للثقافة - بخصوصية ومركزية الفعل الترجمي في سياق مقارن⁽¹⁵⁾ - لا تغني فقط التطورات المعاصرة لدراسات الترجمة، وخاصة ما تعلق منها بمساهمات نظرية ما بعد الاستعمار وأفكار ما بعد الحداثة، وإنما تعتبر مؤسسة لهذه التطورات بفعل السبق الزمني، وبهذا وجب اعتبارها من لب نظرية ما بعد الاستعمار، وجزءا من الدراسات الثقافية التي تعيد إدراك العلاقة ما بين الذات والآخر من منظور مختلف.

فالقضية أمس واليوم وغدا هي قضية منظور.

الهوامش :

(1) اكتشفنا قصور هذا النهج في دراسة علاقة الأدب المقارن بالترجمة، بعد أن سائرناه في مقال سابق لنا بعنوان " دور دراسات الترجمة في تفعيل المقارنة " (النموذج الفرنسي) (مجلة الأدب المغربي والمقارن، ع3، 2006).

(2) على اعتبار أن التمييز الأساس الموجود في الأدب المقارن في القرن التاسع عشر، يكمن في الفروق بين المدرسة الفرنسية الوضعية والمدرسة الألمانية المهتمة بروح العصر وبالجزور الثقافية والعرقية.

(3) انظر مثلاً:

A. Berman, L'Epreuve de l'étranger (culture et traduction dans l'Allemagne Romantique). Gallimard, 1984.

(4) يحترم النوع الثالث حسب تصنيف غوته الخاص لأنواع الترجمات هذان المبدآن، حيث يتتبع هذا النوع، الذي وصفه بالأسمى، الأصل عن كُتب في إبداعية تراعي الدال والمستعصي على الترجمة. (انظر التعليقات التي ذيل بها غوته: الديوان الشرقي للمؤلف الغربي، ترجمة عبد الرحمن بدوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر).

(5) لا مكان للأدب الشرقي في الأدب الأوروبي الذي سمي تجاوزاً الأدب العالمي، فالطابع التزامني لهذا المفهوم يقضي " الأدب القديم " : ومن المعلوم أن غوته لم يهتم إلا بالأدب الشرقي القديم، وبوجه خاص " الأدب الفارسي " الذي لم يكن يعلو في المرتبة عنده سوى الأدب الإغريقي.

(6) سيطر تياران فكريان على الحركة الأدبية الألمانية بعد الحرب العالمية الأولى، تيار يتحيز للأدب القومي، وآخر يدعو إلى التفاعل والتعايش في إطار الوحدة الأوروبية.

(7) أجاب إميل زولا، حينما سئل سنة 1897 عن مدى تأثير الآداب الأجنبية في الأدب الفرنسي، بأن الآراء المتضمنة في الأدب الإسكندنافي مثلاً، لا يمكن أن تؤثر في الأدب الفرنسي لأنها موجودة فيه سلفاً، وبأن تولستوي وإيسن وبجرسون بهروا الفرنسيين ودغدغوا عواطفهم، ولم يلقوهم شيئاً.

(8) هو صاحب سلسلة " معزفة الشرق " التي انفتحت منذ سنة 1956 على الآداب البعيدة الصينية منها والهندية، والفلبينية . . .

(9) انظر كتيبته: أزمة الأدب المقارن، ت. سعيد علوش، المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع، ط 1، 1987.

(10) انظر مثلاً كتابات إيف شفريل ودانييل هنري باجو في هذا المجال.

(11) "إن الأدب المقارن هو دراسة للأدب خارج حدود دولة معينة، وهو أيضا دراسة للعلاقات الموجودة بين الأدب من ناحية، وبين شتى فروع المعرفة والعقيدة مثل الفنون (الرسم والنحت وفن العمارة والموسيقى) والفلسفة والتاريخ والعلوم الاجتماعية والسياسية والاقتصاد وعلم الاجتماع، والعلوم والدين وغيرها من ناحية أخرى، وهو يعني باختصار مقارنة أدب بأدب آخر (أو بأداب أخرى) أو المقارنة بين الأدب من جهة ومجالات التعبير الإنساني من جهة أخرى.

(12) انظر: سوزان باسنيت، الأدب المقارن (مقدمة نقدية)، ت. أميرة حسن نويرة: المجلس الأعلى للثقافة، 1999.

(13) انظر:

Eduardo F. coutinho : comparative literature and translation in Brazil : A Brief Reflection, in : littératures comparées et traduction (Actes du colloque international, juillet 2005), Publication de la CCLMC, 2006 .

(14) انظر:

Tania Franco Carvalhal : la contribution du Brésilien Haroldo De Campos à la Théorie de la traduction, in : Ibid.

(15) نعتبر نظرية الافتراض البرازيلية أكثر أصالة في هذا المجال من نظرية الأنساق المتعددة المحتفى بها: فإذا كان الطابع الشمولي لنظرية الأنساق المتعددة، وإهتمامها بوضعية النص المترجم بعيدا عن العلاقة الثنائية الضيقة بين النص المصدر والنص الهدف يجعل منها بالفعل صرحا هاما في "شعرية الترجمة"، فإن هذا الأمر لا ينبغي انتهاءها إلى تكريس هامشية النص المترجم. ولعل في منطلقات النظريتين ما يضيء نتائجهما المختلفة. انظر في هذا الصدد:

Antoine Berman : Pour une critique des traductions : John Donne, Gallimard, 1995.

ما بين عالمين ترجمة الأدب الياباني إلى اللغة الفرنسية كورين أتلان

ترجمة: محمد المزدبوي

هذا النص الذي نترجمه، هنا، هو للكاتبة والمترجمة الفرنسية كورين أتلان المتخصصة في الأدب الياباني، ويهم العلاقة ما بين اللغتين الفرنسية واليابانية، والعالمين الياباني والفرنسي، ولكنه أيضا يفسر حساسيات اللغات المختلفة وبالتالي يمنح القارئ العربي فكرة ما عن حساسيات الترجمة والإكراهات التي يُضطرّ المترجم اضطراراً إلى استخدامها، مفسحياً أحياناً بالجماليات التي يمكن أن يتضمنها النص الأصلي (نص الانطلاق)، من أجل أن يكون النص المترجم (نص الوصول) مفهوماً من قبل القارئ... كما أن النص يتضمن إشكالات أخرى تظهر كلما تم الحديث عن الترجمة...

محمد المزدبوي

حين يُطلب مني في فرنسا أن أتحدث عن الرواية اليابانية، أبدأ دائماً بطريقة استفزازية بعض الشيء، عن طريق القول إن "الرواية" لا وجود لها في اليابان، لأنّ تعبير شوسيتسو shōsetsu الذي يدلّ على النوع، لا يتطرق في شيء لـ "التخييل"، ولكن يدلّ على "رأي صغير" أو على "نظرة صغيرة".

سأبدا إذن عبر التحدث عن خصوصيات قاعدية للرواية "اليابانية" بالمقارنة مع الرواية "الفرنسية"، أو بطريقة عامة مع الرواية الغربية: الخاصية الأولى يمكن أن تُحدّد بـ "الغياب الأساسي للإيمان في التخيل المطلق".

في مقال (غير منشور باللغة اليابانية، حسب علمي) معنون بـ "اليابان والغرب: تخيل "نسبي" وتخيل "مطلق"، تتساءل شيبا ريوتارو Shiba Ryōtarō عن ما يُميّز الرواية اليابانية عن الرواية الغربية، انطلاقاً من مفهوم بالغ الأهمية، حتى وإن كانت تستدعي بعض الاختلافات البسيطة: التباينات القاعدية ما بين البوذية والمسيحية تؤسس أيضاً الاختلافات ما بين الرواية اليابانية والرواية الغربية. الغرب يؤمن بإله ترنسندنالي (مُتعال)، خالق للكون، بينما البوذية تقوم بإثبات حالة عالم وهمي (يوكي - يو) Uki-yo حيث يتعلق الأمر بالتخلص منه. هذا ما يفسّر كون الروائيين اليابانيين في نهاية القرن التاسع عشر بحثوا في أعماق ذواتهم عن قواعد أعمالهم الروائية، أي عن نوع من تخيل "نسبي"، بينما يكون المؤلف الغربي رباً وآلة وقادراً على خلق تخيل "مطلق".

"المطلق" هو مفهوم غربي، الله، بالنسبة للفكر المسيحي، هو الكائن المطلق، وهو في نفس الآن، خالق الكون. اليابانيون، على عكس المسيحيين، لم يكونوا أبداً من آلاف المطلق، ولكنهم فكّروا، ذاتما، في العالم بتعبيرات نسبية. هذه العقلية، التي جاءت من الهند، ليست محدودة على الياباني، إذ أن دولا مثل الصين وكوريا وآسيا بأكملها تنقسمها. كل أشكال الحياة، عند البوذيين، متعلق الواحد بالآخر، ولكنها ذات طبيعة فارغة أساساً. يتوجّب، حصرياً، تبجيل هذا الفراغ وهذا الخلاء، كما يتوجّب الاعتراف بأنه لا يوجد من فردوس وهمي يمكن التطلع إليه، وبأن هذه الأرض مصنوعة من فراغ، وبأنه يتوجّب أن نشكر ونحمد هذا الفراغ. الروح اليابانية، مع استثناءات بسيطة جداً، مُجرّدة من هذا "التخيل المطلق" الذي يطلق عليه الغربي اسم الله. الرواية اليابانية، التي استلهمت الرواية الغربية في البداية، مختلفة بشكل جوهري، إن مركزها ليس هو التخيل المطلق وإنما "أنا" سردية هي أنا الكاتب. تتحدث شيبا Shiba أيضاً عن حلولية (مذهب الحلول) ديانة الشنتو (الديانة التقليدية اليابانية) Shinto بهذه الكلمات: آلهة الشنتو هي بالنسبة لنا، مقاطع تخيل نسبي".

يتعلق الأمر هنا بشي-شوميتسو، شكل الرواية المسمى "أوتوبيوغرافيا" في عصر المسيحي (1868-1912) التي سجلت ولادة الرواية الحديثة في اليابان. إلا أن العلاقة التي تقوم به شيبا Shiba ما بين الرواية اليابانية والتصور البوذي للعالم يبدو لي أنها تشكل مفتاحاً لإدراك وفهم الأدب الياباني في الغرب في مجموعه.

إنّ التصوّر المختلف عن "الواقع" يطرح، في حقيقة الأمر، مشكلاً أساسياً بالنسبة للترجمة من اليابانية إلى الفرنسية. الحضارة المادية للغرب تؤمن بـ "موضوعية العلوم"، وتُفصل الإنسان عن الإبداع (الخلق)، وهو ما ليس، من الناحية الجوهرية، حالة اليابان والشتو (على الرغم من أن التحولات والتشابك المعقد لقيم اليابان انطلاقاً من عصر الميجي تذهب عكس اتجاه بساطة هذا اللفظ). في اليابان، تقليدياً، وربما لاشعورياً، يعرف الناس بأن الأحلام والتهويمات والأفكار تتطّلع بطبع الواقع مثلما تتطّلع بطبع "المحسوس". نعرف أيضاً بأن الحياة هي حلم. من الطبيعي أن هذه الفكرة ليست غريبة، بشكل كامل، عن الغرب (يمكننا أن نذكر ضمن ما يمكن ذكره "الحياة هي حلم" لكالدرون دي لباركا Calderon de la Barca)، ولكنها ليست مندمجة في الثقافة، وتظلّ وقفاً على بعض الباطنيين والمتصوفة، الذين كثيراً ما يتم اعتبارهم، بتفضّل خفيف، مثل حاملين رقيقين.

إلا أن هذا الغياب للحدود ما بين الحلم والواقع، الذي يركز على الفكرة البوذية التي ترى بأن العالم هو انعكاس يُحيل كل واحد إلى واقعه الداخلي، يقودنا إلى الرباط ما بين الأدب واللاوعي: المؤلف هو وسيطٌ روحي يتجلى دوره في اغتراف الجذور من اللاوعي، في أعماق ذاته، من أجل استخراج عناصر مشتركة بين كل البشر.

تبتدئ روايات موراكامي هاروكي Murakami Haruki مثل روايات بوليسية، ولكن القاتل يظل غير موجود، والقارئ، في قرارة نفسه مدعو، أخيراً، إلى البحث عنه، هذا ما قرأته مرة في الموقع الإلكتروني للمؤلف. يذكّرنا موراكامي هاروكي، في الواقع، بأن لا المنطق ولا العقل هما اللذان يوجّهان، حقيقةً، حياتنا، وبأنه لا يوجد أي اختلاف أساسي ما بين الحلم والواقع، وما بين الشعور واللاشعور. يمكن الانتقال من أحدهما إلى الآخر من دون تصادم، في استمرارية أحاسيس: في بهو فندق عادي جداً يمكن أن تنفتح ممرات سرية، وأبواب خفية تقود نحو أعماق ضمائرنا. مع موراكامي هاروكي، يأخذ العالم بُعداً آخر: هذه "الزاوية الميتة" التي يلمح إليها في روايته (chroniques de l'oiseau à ressort)

هي في قلب كل أعماله الأدبية وفي العديد من المؤلفات اليابانية : العالم ليس هو ما يبدو عليه، لا يتبقى أمانا سوى أن نرفع القناع، والأدب يدعو إلى القيام بذلك . إن بهو فندق مَدَاو فرقة كعب على طول ممرّ ما أو شبّاك مصنع يثر بسبب الرّيح : كل شيء هو مصدرٌ للشعر، الأشياء الأكثر اعتيادية جدا تتضمن الخلود . (هكذا نجد أنفسنا، بصفة مفاجئة، محمولين في عالم الهايكو !).

نصل هنا إلى خاصية أخرى للأدب الياباني، وهي خاصية شكل التفكير والكتابة التي تُفضّل التجاور على المنطق الخطي، وصف التفاصيل على وصف المجموع .

هذا يفسر، ضمن ما يفسره، كوننا نعثر على طرق مختلفة جدا عند موراكامي، وكون القارئ الفرنسي، في كل مرة، يجد نفسه "مُضِلًّا" بالمعنى الأول للكلمة، منحرفاً عن طريقه المألوفة، عُرضة لخيانة في انتظاره لقصة خطية بديلة ونهاية .

يمكن لهذه الفكرة أن تُنقل إلى شكل الكتابة اليابانية : إن الكتابة الخطية الغربية تمنح نوعاً من قاعدة كارتيزية للتفكير (من هنا تطوّر التخييل انطلاقاً من تتابع عناصر منطقية) بينما تقوم السمات المتجاورة لرموز أفكار برسم العالم . يعيش اليابانيون العمل بالتجاورات وتداعي الأفكار والكولاج والاهتمام المُفضّل للتفاصيل . (كاواباتا ومجموعته القصصية : محكيات في راحة اليد، هي المثال الأروع) . كل هذا، بالطبع، ليس غريباً عنا، إذ أن السرياليين أيضاً استثمروا هذه الاتجاهات . ومن المدهش أن نلاحظ إلى أي درجة، تحديداً، تقترب بعض مسالك الشعر الياباني من "الجثث المرفقة" العزيزة على قلوب السرياليين .

الكتابة اليابانية تظل مع ذلك مصدراً لـ "استحالة" جوهرية للترجمة، لأن رموز الأفكار تُظهر نوعاً من قصة موازية تحت شكل رسم أو لوحة، بينما الأبجدية ترغمنا، بطريقة ما، على التجريد . هنا (أو يتعين عليّ القول هناك؟ ولكن اليابان، بالنسبة لي، هو دائماً، بشكل لا يقبل الجدل، هنا) العالمُ مرسومٌ، وهو بالفعل أول ما جذبني نحو اللغة اليابانية، أي الرغبة في تفكيك رموز صُوَرها، اللغز الأخير بالنسبة لعقل غربي . إن مثل هذه الكتابة يبدو أنها ناجمة عن طريقة مغايرة، جذرية، في تفكير العالم، مختلفة عن التفكير الخطي الذي تنقله، على نحو مُحسّن، في بعض الدرجات، كل لغة هندو-أوروبية، ومجموع الأنظمة الأبجدية، بما فيها السنسكريتية . (لا يجب أن ننسى،

مع ذلك، أنه في الأزمنة القصية تبنت العديد من الدول الأسبوية نظام الكتابة السنسكريتية في نفس وقت تبنيها للبودية، وهو دليل، إن كان ثمة دليل على أن القسمة الثنائية التبسيطية ليست كذلك متبعة في هذا الميدان).

إن خيار رموز الأفكار يمكن أن يكون دالاً وإضافة كلمة هي لمسة إضافية، ومن ثم صعوبة الترجمة. مثلاً في "بوذا الأبيض" Le Boudha blanc لـ تسوجي هيتوناري Tsuji Hitonari اسم البطلة أتووا Otowa مكتوب بحرفين مستحضر الأبدية. ولكن ترجمة أسماء الأعلام تتعلق بعرقية مركزية كانت دارجة في الترجمات في بداية القرن العشرين، ولكنها، لحسن الحظ، لم تعد متداولة اليوم. وقد بدا لي أن لفت انتباه القارئ، بشكل مصطنع، من خلال إشارة ما كان سيجعل دور هذه الشخصية مبتدلاً، هذه الشخصية التي تموت مبكراً جداً وتظل إلى الأبد الحب المثالي للسارد. هذا الجانب العصي على الاختزال، والذي يظل عصياً على القارئ الفرنسي، يُرغم المترجم على قبول الفكرة التي ترى أنه لا يمكنه أن يترجم كل شيء، ولكن تغيير مواضع فقط والعثور على تعادلات، أي أن يُعيد، بشكل أفضل، ما استطاع أن يلتقطه من انتباه المؤلف. في الترجمة كما في كل شكل من أشكال التواصل البشري، الناقصة من حيث الجوهر، يظل ثمة جانب خفي يتوجب قبوله والإنصات إليه أيضاً لأنه يظل، أيضاً، على أصداء أخرى.

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

أن تكون كاتباً في اليابان

في مجتمع يتفوق فيه الجماعي على الفردي، وحده الكاتب (أو الفنان) من يجد نفسه حراً في التعبير باسم كل الآخرين. منح الأدب في عصر الميجي، مع شي-شوسيتيو، مكانة حقيقية للكاتب، من خلال العهد له بمهمة التعبير عن فرديته، في مجتمع مطبوع بالكونفوشيوسية ومُرتكز على أمحاء الفرد لفائدة المجموع. إن هذا الواجب في الذهاب إلى أقصى حد ممكن في استكشاف العقل وتخيالاته يظل إحدى خاصيات الكتاب اليابانيين (لا أزال أتذكر الصدمة التي تسببت لي فيها، وأنا لا أزال طالبة، قراءة اعترافات قناع، أول كتاب لـ ميشيما يوكيو Mishima Yokyo، الذي قرأته والإعجاب، الذي أحسست به منذ تلك الفترة، بالصدق المطلق، عند هذا المؤلف، الذي لم يتعرض لأي تكذيب).

إن وصف مجتمع معاصر منحنط، في فرنسا، بقلم ميشيل ويلبيك Michel Houellebecq يمكن أن يشير فضائح وسجالات، ولكن في اليابان، مع نفس النمط من المحكي، يحظى موراكامي ريو Murakami Ryū باحترام وتتم "استقطابه" أو استعداده، بطريقة ما، من قبل المجتمع الذي ينتقده، وبقدر ما يزداد التملق الذي يحيط به فإنه يفرز النبلة أكثر. الكاتب، في اليابان، له كامل الحرية في التعبير باسمه الخاص، بل هو مُقَالَبُ بفعل ذلك ولا تتدخل أي "أخلاق" في القضية. تناولت في السابق دور الوسيط الروحي للكاتب: إنه من خلال حياته واستكشاف لاوعيه الفردي، يقدم حساب اللاشعور الجماعي لشعبه وعصره. في الصورة التي تعكسها مرآة الأدب- كما هو الشأن في الأحلام، التي ترعبنا أحياناً-، كل شيء مسموح به.

إن استخدام "الأنا" هو تقريباً غائب في اللغة اليابانية. في اللغة الفرنسية "أنا" موجودة في كل مكان، وأخيراً الكاتب هو صوت، هو "أنا" بين أنوات أخرى. على العكس في اللغة اليابانية، يتم، كثيراً، إهمال "الأنا"، إذ أن الذات المتكلمة ليست ضرورية في الجملة. اللغة اليابانية تهتم بالفرد نفسه، لكن اهتمامها الأكبر يتجه صوب وضعيته الاجتماعية أو العائلية، وإلى درجة الاحترام الذي يستحقه. هكذا فإن أمعاء الفرد أمام الجماعة مندرج في اللغة. إلا أن كلام الكاتب باعتباره "أنا" مسموع بشكل دائم، لأنه يمثل كلام الآخرين، الذين لا يملكون الحق في التعبير عن الذات، إن الأدب يتحدث باسمهم. وكلما كان الأفراد صامتين أو منسيين، كانت أصوات من يتحدث باسمهم تقترب من قوة الآلهة، إنها حالة مؤلفين مثل ناكاغامي كينجي Nakagami Kenji أو نوزاكا أكيوكي Nozaka Akiyuki.

العناصر التي ذكرت سابقاً، التي تؤسس أصالة الرواية اليابانية، يمكنها أن تكون مُضَلَّلَةٌ لأول وهلة، للقارئ الفرنسي، ولكن هذا البُعد المجهول هو الذي يجذبه، مع المساءلات التي يثيرها. كل عمل المترجم يتعلق بهذا التساؤل: كيف يمكن نقل هذه "الغربة"؟ كيف يمكن الاحتفاظ بها في نص الوصول (النص المترجم)، وفي نفس الآن جعل الأدب المتحدر من لغة ومن ثقافة مختلفتين جداً عن لغتنا وثقافتنا، سهلاً الوصول إليه؟

إذا كان المترجم يتزعم إلى التشبيه بالنص الأصلي بثقافته الخاصة، فإنه سيسقط في العرقية المركزية. ولكن إذا ظل العمل مُبالِغاً في "غرابه" في النهاية، فإن القارئ الفرنسي

يُخاطِرُ بأن يحسّ به خارجاً عنه بشكل نهائي، وإذن فهو عصي عن الفهم بشكل كامل. إن المترجم، وهو ينقل عالم الغريب (الأجنبي) ولغته كما هما، يخطئ أيضاً، هدفه. في ترجمات سنوات السبعينات التي كنت أقرأها، وأنا طالبة، كان ثمة نزوع إلى البقاء أقرب ما يمكن من النص الياباني. إذن كان يتوجب على المرء بالفعل أن يكون بالغ التحفيز كي يقرأ الأدب الياباني بالفرنسية، وهذا ما يفترض مرجعيات. القراء الذين يجهلون اليابان وثقافته يمكن أن يكونوا على الأقل مرتبكين، إن لم يكونوا فاتري الهمة، عند التقائهم بمؤلفين يُقدّمون إليهم، بحق، باعتبارهم الأكمل في الأدب الياباني: أبي كوبو Abe Kobo وتانيزاكي Tanizaki وميشيما Mishima.

إذا كان المترجم يبذل في السير نحو لغته/ثقافته (الخاصتين)، فإنه يخاطر بالتقليد وبممارسة الرقابة (إن في الجوهر أو في الشكل). وإذا بالغ في السير نحو لغة/ثقافة ما يترجمه فهو يُعرض نفسه، من خلال الإلحاح، الأكثر من ضروري، على خصوصيات اللغة/الثقافة-المصدر، على ألا يلمس الجمهور المقصود، ويخاطر، بالتالي، بتقديم نصّ لن يكون نصاً "أديباً" في لغة الوصول.

المترجم يتقدم، مثل ألعبان واقف على جبل معلق بين لغتين وثقافتين، خطوة خطوة، باحثاً عن توازن دقيق ومستحيل تحقيقه بين طرفين.

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

ما هي الأعمال التي يجب ترجمتها؟

"الأدب" الياباني المترجم إلى اللغة الفرنسية ليست له نفس التعرّجات التي نجدها في "الأدب الياباني في اليابان". إن الناشر والقارئ يدخلان على الخطّ لتحديد خيار الترجمة. القارئ الفرنسي والقارئ الياباني لا يهتمان بنفس المواضيع، إذ أن القارئ الفرنسي يبحث في غالب الأحيان عن لوحة عن اليابان الكلاسيكي الذي لا يتغير، تناسب ما تخيّل. على عمر النصوص تتعرض الصورة لبعض التباينات، فيكتشف القارئ بلداً آخر (يابان) مختلفاً عما تخيّل، بعيداً عن الأفكار المسبقة التي تغذيها دائماً، بوعي أو من دون وعي، تجاه بلد لا نعرفه بصفة حميمية، فيبدأ، حينها، في الاهتمام بمظاهر أخرى عن الأدب من أجل التعمّق في معرفة هذا البلد (هذا اليابان).

قراء آخرون، شباب في الغالب، يهتمون، دفعة واحدة، بحالة الأمكنة في المجتمع الياباني المعاصر، مع "باثولوجيتها" الخاصة، التي تتيح، كما هو شأن مرآة مكبرة، مراقبة أفضل لمشاكل عالمنا. هنا، أيضاً، يوجد انطلاقاً مما، شيء قلبي، فكرة أساسية نصنعها عن اليابان والتي ستعرض لتحولات، وتعمق بفضل القراءة.

إلا أن الزمن الذي تستغرقه الروايات المترجمة في الوصول إلى المكتبات الفرنسية تخلق في معظم الأحيان فارقاً مع الراهن الياباني. إما أن بعض القراء يعتقدون، عن خطأ، بأن أعمال موراكامي ريو Murakami Ryū، مثلاً، تعكس من دون مبالغة واقع اليابان المعاصر.

قبل أن نجيب على الطلبات المختلفة للقراء الفرنسيين، تتبع الروايات الفرنسية مساراً طويلاً جداً. الوكلاء الأدبيون اليابانيون يبعثون بمختارات من الكتب (جوائز ونجاحات تجارية بشكل خاص) للناسرين الفرنسيين. تقارير القراءة التي يطلبها الناشرون من المترجمين تسمح بتحديد القيمة الأدبية للعمل الأدبي، وكذلك أيضاً أهميته بالنسبة للقارئ الفرنسي.

يمكن للناسر أن يقرر متابعة نشر منظم لمؤلف لاقي نجاحاً في فرنسا. يمكن للمترجم، أيضاً، أن يقترح قصوراً عشيقها ويعتقد بوجوب ترجمتها. في المحصلة النهائية تظل الاختيارات جد "عاطفية". يوجد نقص في الأدب الكلاسيكي كما الحديث، إذ أن مؤلفين مهمين ترجموا قليلاً أو لم يترجموا أصلاً إلى اللغة الفرنسية (شيمازاكي Shimazaki، توسون Tôson، شيبا ريوتارو Shiba Ryôtarô). كما أن مؤلفين جدداً ينتظرون معرفة القارئ الفرنسي، بينما يحتل آخرون مكانة ليست هي نفس مكانتهم في اليابان. إن طول بعض النصوص تشكل عائقاً أمام نشرها باللغة الفرنسية، على الرغم من أهميتها الأدبية. إلا أنه في نهاية الأمر، تبقى اللغة الفرنسية هي أكثر اللغات الغربية التي يترجم إليها الأدب الياباني. إننا نشهد تطوراً مستمراً منذ عشرين سنة، بينما رفوف الأدب الفرنسي في المكتبات اليابانية تعرف انحساراً متواصلاً في السنوات الأخيرة. الكتب الحاصلة على جوائز أدبية فرنسية تُترجم، تلقائياً، إلى اليابانية (بينما العكس ليس صحيحاً)، ولكن بطريقة حرفية، وفي غالب الأحيان من دون حرص على العثور على المعادل الأدبي. منذ انفتاح اليابان في بداية عصر الميجي حدث هذا التدفق الكبير للمعارف

الترجمة من اللغات الغربية، إن في الميادين العلمية أم التقنية أم الأدبية؛ حافظت الترجمة اليابانية على الإبقاء على نزوع قوي للتعلق بالمضمون (نقل المعرفة) أكثر من الاهتمام بالشكل. حسب التصنيف المألوف فالترجمون اليابانيون "سَحَرَة" (يشتغلون انطلاقاً من اللغة-المصدر)، بينما المترجمون الفرنسيون "تهديفيين" ciblistes (أي يشتغلون نحو اللغة-الهدف). توجد نتيجة أخرى قصية للدور الهام الذي لعبه المترجمون في عصر الميجي تتجلى في أن هذه المهنة تحظى باعتراف وقيمة، في اليابان، أكبر مما تحظى به في فرنسا.

وفاء وخيانة

الوفاء تجاه النصّ هو مشكل ترجمة، ولكنه أيضاً مشكل سياسة تحريرية. الصرامة التي تعرفها فرنسا فيما يخص الموضوع، تفرض على المترجم أن يحترم، قبل كل شيء، ضرورات اللغة الفرنسية الأدبية والعالم التحريري، اللذين يكشفان أحياناً عن اختزال؛ كما أن هذه الصرامة تحدّ من حقل الحركة التي تتيح تقديم حساب عن أصالة بعض المؤلفين.

الروايات في اليابان غالباً ما تُنشر مُسَلَّسَةً في المجالات الأدبية قبل أن تظهر في شكل كتب، وهو ما يمنح، أحياناً، أعمالاً طويلة جداً، ويحدث أن يقرر الناشر الفرنسي بعض القطائع الاعتبارية، التي نادراً ما تكون من فعل المترجم الذي يكتفي بتشذيب بعض التكرارات.

يعاني المترجم، في فرنسا، من كونه لا يُعاملُ باعتباره "مؤلفاً" بشكل كامل. ومن هنا فإبداعاته مُلجَمة ومحدودة. الناشرون يريدون، بصفة عامة، نصوصاً "مصقولة" وفيّة لفكرة ما يصنعونها عن الأدب. النصّ المُترجمُ يجب أن يصبح نصّاً من "الأدب الفرنسي" مُزَيَّنًا بقليل من الغرائبي. القليل النادر فقط من طراز فيليب بيكي Philippe Picquier هم الذين يعرفون جيداً العالم الآسيوي ويعرفون، بشكل حقيقي، كيف يثقون في المترجمين. من ناحية أخرى يتوجب على المترجم العثور على تعادلات من أجل نقل نوايا المؤلف، لأنه من النادر أن يتم إنتاج أسلوب يشبه أسلوب المؤلف، مع الأخذ بالاعتبار أن هذا المفهوم يستجيب لمعايير مختلفة في اللغتين الفرنسية واليابانية. الاختلاف لا يوجد دائماً في المكان الذي ننتظره، إذ أنه من السهل، أحياناً، العثور على تعادلات للغة هيرانو كييشيرو Hirano Keiichiro الكلاسيكية الجميلة (مؤلف شاب معروف بصعوبة لغته)، لأن اللغة الفرنسية

تسمح بذلك، مقارنةً مع اللغة البديعة وشديدة التضارب اللفظي والمضطربة عند ناكاجامي كينينجي Nakagami Kenji. البساطة المرغوب فيها والموسيقى الخاصة والصفافية عند موراكامي هاروكي Murakami Haruki، على الرغم من سهولة قراءته في اللغة اليابانية، يتطلب كثيرا من العمل كي يتم تحويله بشكل صحيح إلى الفرنسية، لغة محددة تشتمل من التكرارات، بينما يميل هذا المؤلف (مثل اللغة اليابانية بصفة عامة) إليها بشكل خاص، كما يميل إلى المفاهيم المبهمة و "الأشياء" التي لا يمكن تحديدها.

شخصية المترجم تتدخل أيضا، إذ أنه لكل مترجم حدوده الخاصة وقاموسه الخاص المترجم المثالي والشفاف والذي يحمي بصفة نهائية خلف النص، أسطورة. المترجم يمنح أيضا، من ذاته في الكتاب الذي يترجمه، ليس من خلال التدخل المباشر كي يُغيّر أي شيء (الإغواء موجود دائما، لشدة ما نحب أن نترجم رواية "حدّ الكمال")، ولكن لأنه توجد علاقة "عشقية" مع النص، مثلما يحدث مع قارئ ما، وفي مقاطع نقوم فيها، بصفة لإرادية، بجهود أكثر مما نقوم به مع مقاطع أخرى. لقد كان اندهاشي كبيرا حين اكتشفت أن الروايات التي عشقتها أكثر تردّ في قائمة الروايات الذي يُعجّب بها القراء أكثر، (بوذا الأبيض لـ "تسوجي هيتوناري" Tsuji Hitonari و "رُضع المستودع الأوتوماتيكي" لـ "موراكامي ريتو" Murakami Ryû و "Chroniques de l'oiseau à ressort" لـ "موراكامي هاروكي" Murakami Haruki) <http://Archivebeta.Sakhril.com>

المعاني الضمنية المختلفة في كل ثقافة هي مصدر آخر للمصاعب. فالفراشة، مثلا، التي نعثر عليها وهي تطير على هامش أحلام الموت، منذ الشعر الكلاسيكي والهايكو إلى مؤلفين معاصرين مختلفين جدا مثل هيرانو كييتشيرو Hirano Keiichirô أو تسوجي هيتوناري Tsuji Hitonari، ترسم خطأ غير منقطع لفهوم عن العالم من الشرق الأقصى، يُعرفه التساؤل الشهير للفيلسوف تشوانغ-تسو Tchouang-tseu بخصوص حلم فراشة، وهو: العالم هل هو واقع أم خيال؟ لم تصل هذه الحشرة الربيعية الجميلة أبداً إلى مثل هذه المستويات عندنا- إنها بالأحرى مجازات تفتتنا-، والقارئ الفرنسي يجب عليه أن يُنقي إحساسه على ممر اللقاءات مع هذه الثيمة في الأدب الياباني. شجرة الكرّز، من جانبها، تُذكر في فرنسا ببهجة الربيع والفواكه الريّانة وذكرى العطلة في الريف، بينما ترمز في اليابان إلى الجمال العابر للكائن الحي. إن أزهار شجرة الكرّز من الجمال بحيث إنها تنحلّ

على لون القبور الرماديّ، في المقابر التي تكون موضع زيارات ونزهات لحظة تفتح الأزهار، بينما تحترق أعواد البخور المهدى للاموات. هكذا فإن كل كلمة تستحضر صوراً وعطوراً وذكريات مختلفة من ثقافة إلى أخرى.

لكن أليست هذه، هي حالة كل واحد منا حتى وإن كنا من مرجعيات ثقافية مشتركة؟ لكل قارئ قراءته ويستغل من خلال "ترجمته" الخاصة لعمل أدبي ما، حتى وإن كان قد كتّب في لغته الأم.

إن ما يتوجب أن يحسّ به وينقله المترجم، قبل كل شيء، حسب ما يبدو لي، هوية المؤلف. إنها (أي النية) هي الأساس، بعيداً عن كل وفاء نحوي. هل يعرف المؤلف كل ما وضعه في عمله؟ الكلمات، المكتوبة أو المتلفّظة، تمتلك عدداً لا نهائياً من الأصدا التي تغيب عنا. يتوجب على المترجم، باستمرار، أن يقوم بخيارات، وهي دائماً متحيّزة، ما دام أنه من المستحيل عليه أن يغض الطرف عن نفسه بشكل كامل.

الخيارات الواعية للمترجم مطروحة قبل كل شيء بالنسبة للقارئ: ما الذي يتوجب أن يكون واضحاً وجلياً كي نعرف ما الذي يريد أن يقوله المؤلف، أو أن نفهم القارئ المرجعيات الثقافية التي يجهلها؟ اللغة اليابانية تعجّ بالكلمات ذات المعنى المزدوج، وبالمعاني الضمنية وبالاتباسات، كما لو أن طبقات من المعنى تعلّقت، عمودياً. الرباط الضمني، المتأني بشكل مباشر من الشعر والأدب القديم، ما بين الندي وبين الشعور العاشق، أو أيضاً ما بين صوت الأجراس وبين اللادوام، ما كان ليغيب عن القارئ الياباني. ما هو مصير القارئ الفرنسي الذي ليس له طويل باع في كلاسيكيات الشرق الأقصى؟ هل يجب تعميم استخدام الإشارات والملاحظات، أو يتوجب، من أجل إبراز رقة شعرية، تفضيل طريقة بعيدة للتأثير المنشود؟ ومثلما كان الشأن فيما مضى، مع الترجمات من اللاتينية والجرمانية في الثانويات المدرسية، فإن "السياق" يظل الكلمة المفتاح.

المترجم، هذا المسافر غير المتحرك والباحث عن وحدة ضائعة، وهو يواجه عقبات مختلفة، يواصل، دوغماً كلل، البحث عن الروابط، ما بين لغته ولغة الآخر، ما بين واقع ومتخيّل، ما بين حياة وكتابة. إنه يُجهد نفسه، عن طريق جسور صغيرة غير مباشرة يُريدها دائماً أن تكون رشيقة وشفافة قدر الإمكان، على الاقتراب من الخزان المشترك والغامض للوعي البشري، مكان التقارب الذي يسمو فوق الزمن والثقافات والكلمات.

الفقدان وتوليد المعنى*

محمد أقضاض

- "سيرة الفقدان عن علاقة المكان والذات والهوية بالفقدان في السرد الحديث" للباحث والناقد عبد الرحيم العلام. هو كتاب نقدي متميز يدرس الرواية من خلال العنوان المذكور. صدر في طبعته الأولى، عن دار الثقافة للنشر والتوزيع بالدار البيضاء، سنة 2007. يضم، بعد التقديم، ثلاثة محاور هي: "المكان والفقدان"، "الذات والفقدان"، "الهوية والفقدان"، على امتداد 236 صفحة من الحجم المتوسط. يتفرع كل محور إلى خمسة عناوين ثانوية، هي الدراسات التي خصصها الباحث لمتون تتواشج في نفس علاقة الثيمات الثلاث - المكان، الذات، الهوية - بالفقدان.

- يلخص الباحث في التقديم، ويتركيز شديد، تصوره العام للدراسة. يشير في هذا التصور إلى الثيمات التي سيعالجها، وإلى المتن المتنوع والواسع الذي سيشتغل عليه، وإلى أهم مكونات منهجه المتبع والمنفتح، وإلى الغاية من الدراسة ذاتها. في أسلوب ممتع محفز على القراءة بجمله القصيرة وبشدة تكثيفه.

* قراءة في كتاب: سيرة الفقدان، عبد الرحيم العلام، دار الثقافة، الدار البيضاء، 2007.

- ويمتد العنوان ، 'سيرة الفقدان' ، في المحاور الثلاثة ، فيتشتر في نسيج عناوين وفقرات كل محور . وكان المحور الأول هو " المكان والفقدان " ، ركز فيه الباحث على فضاء المدينة في الرواية العربية وخاصة المغربية ، فضاء يتحول إلى شخصية محورية مهيمنة . ويدخل الباحث عبر هذا الفضاء في ذاكرة وذهن ووعي ولاوعي شخصيات الرواية ، ومن خلال ذلك ينكشف المجتمع . ويرى الباحث أن المدينة هنا هي فضاء لتحول وعي وذهنية وسيكولوجية تلك الشخصيات ، ليمثل إشكالية . فهو مهيمن في النصوص ويشكل صورة صافية لاغتراب الشخصيات والأجيال .

والمدينة هنا سيرة لجيل وللوطن والهوية والكتابة . وللمدينة الواحدة ، في تعاملها مع مدن أخرى ، سيرتها الذاتية الخاصة ، منسوجة بتاريخ الصراعات والتحويلات ، وبالأسطورة والته والحلم والعهارة ، إنها فضاء الوهم والفقدان . والرواية هنا راصدة لمسار تحول المدينة وتشوئها ، ولتبدل الزمن ولآثاره على المكان والعلاقات والتصورات في المدينة . فتتحول المدينة في الرواية ، حسب الدراسة ، إلى محفل مضيء للحكي والتخييل ، لتعكس الرواية ، من خلال تعاملها مع فضاء المدينة ، عمق تحول الكتابة من مستوى اكلاسيكي إلى مستوى جديد متحرر وواقعي رغم ضيقه تخييليا . وينتهي الباحث ، في هذا المحور ، إلى أن الرواية المغربية لم تتمكن من تعميق الغوص في الصراعات والتوترات وتشخيصات السلطة وملاحقة اليومي <http://Archivebeta.Sakhrit.com>

- وفي المحور الثاني يتناول الباحث " الذات والفقدان " في الكتابة السير ذاتية لشعراء وروائيين وقاصين . فيركز كتاب السيرة الذاتية علي الطفولة والشباب بشكل مثير لكونهما عمقا ذاكرة الإبداع . فتتداخل لعبة " الزمن البيوغرافي " بلعبة الذاكرة والنسيان وبصعوبة التعبير عن الوعي الطفولي . وغالبا ما تهتم هذه السير الذاتية ، إلى جانب الفضاء ، في العالم العربي ، بثيمة " الفقر " ؛ خاصة وأن مثل هذه السير تتوخى تعرية الذات والمحيط والمرحلة من الداخل والخارج معا ، رغم النسيان والتعديلات والتحويلات التي تفرضهما الكتابة . وتبقى الأحداث العامة التي يتفاعل معها الطفل ، الذي كانه الكاتب ، خارج مناط النسيان ، ويمتد تأثير تلك الأحداث في كيان الكاتب . وكما أن لتلك الأحداث تأثيرا على شخصية الطفل فإن المكان له سلطته المهيمنة في التحولات الذهنية الوعائية والسيرة أيضا هي استحضار للفقدان المركب من الاجتماعي والنفسي الذي تعاني منه

الذات في المحكي والحكي والمتن . . .

أما في المحور الأخير، "الهوية والفقدان"، فقد تناول الدارس نصوصاً روائية تاريخية وتسجيلية ووثائقية وواقعية لها علاقة بالتاريخ العربي القديم والحديث والمعاصر. يسترجع بعضها المراحل التاريخية العربية الزاهية ويرصد بعضها التحولات المجتمعية الحديثة ثم الواقع الحالي في فلسطين والعراق. وذلك قصد التركيز على التمييز الذاتي عن الآخر بالتاريخ والواقع، تعميقاً للتمييز الهوياتي والفقدان الحالي، فقدان الشخصيات والأرض . . .

ذلك هو عمق هذا الكتاب في عموميه وباختزال شديد الإخلال، غير أنه كتاب، في بنيته العامة، منسوج بعناية فائقة، ليمثل إحدى أهم القراءات، المتميزة والجادة، لمتن أدبي متنوع وبشكل متقاطع، أجناساً وأنماطاً ونصوصاً، ومن مناطق جغرافية واسعة عربية وغربية. هي قراءة قائمة على تكثيف المقارنة وعلى ضبط زوايا النظر التي تمكن الباحث المتمرس من رؤية شمولية للنصوص، حيث التعامل مع ثيمة محددة عبرها يتم تناول السرد والحكي والشخص والنص والكتابة واللغة والتخييل. وقد اتبع الباحث طريقة بحث منفلة من صخب المصطلحات والمفاهيم، إنها منهج معاصر متراكب، تتشابك عناصره النظرية والتطبيقية في نسيج البحث من خلال منهج اعتبره منهجاً "سهلاً ممتنعاً"، فضلاً عن أن محاور الكتاب متناسجة، رغم أن أهم موارده هي قراءات مستقلة نشرت في الصحف متباعدة، فالمكان في المحور الأول له امتداد حاد في المحورين التاليين، والذات في المحور الثاني لها امتداد في السابق واللاحق . . .

المؤلف وخطابه في الثقافة العربية قراءة في كتاب "المقامات" لعبد الفتاح كيليطو

محمد الدوهو

«عندما نشرت كتابي الكتابة والتناسخ - وهو كتاب خصصته جزئياً للجاحظ الذي صرح بأنه نسب نصوصاً من إنشائه لبعض المتقدمين - بعث إلي أستاذ فرنسي رسالة يسألني فيها هل مؤلف البخلاء عاش فعلاً أم هو من ابتكاري ونسج خيالي . . لا أعتقد أنه كان يمزح تماماً، أولئك إن لهجة سؤاله يمتزج فيها الجدل بالهزل . واغلب الظن أنه قرأ الجاحظ لأول مرة في كتابي، وارتاب في وجوده بسبب حديثي المطول عن الوضع والتزييف الأدبيين».

(عبد الفتاح كيليطو "أبو العلاء المعري أو متاهات القول"،

دار توبقال للنشر، ط 1، 2000، ص 9)

توطئة

على الرغم من مرور سنوات على صدور كتاب "المقامات" لعبد الفتاح كيليطو⁽¹⁾، فإن الأسئلة التي أثارها مازالت تكتسي راهنية منهجية جد متميزة، فالكتاب يطرح، وهذا هو الأساس، تصوراً منهجياً له أهميته في ميدان التحليل الثقافي في تاريخ الفكر العربي المعاصر، ويؤسس لرؤية نقدية تربط النص بالمؤلف والنسق الثقافي.

لابد، في هذا المقام، من الإشارة إلى أن كتاب المقامات محكوم في تصوره المنهجي بالجانِب اللامفكر فيه، ذلك أن مفهوم المؤلف في تاريخ الثقافة العربية، لا يمكن فهم محتواه كمفهوم، دون رصد صيرورة الوظائف والأدوار التي تفوض له في تاريخ الثقافة العربية وغيرها من الثقافات⁽²⁾.

ليس غريبا أن يكتب ميشال فوكو في مقطع طويل ومهم جدا في حفرياته عن مفهوم المؤلف وأهميته التاريخية في صيرورة الثقافة الغربية، قائلا: «أعتقد أن ثمة مبدأ آخر لتطفيف الخطاب يكمل المبدأ الأول، والأمر هنا يتعلق بالمؤلف، على أن لا نفهم من المؤلف ذلك الشخص الذي ينطق نصا ويكتبه وإنما المؤلف كمبدأ لتجميع الخطابات وكأصل ووحدة لدلالاتها وبؤرة لتمامسكها. هذا المبدأ لا يلعب دوره بطريقة ثابتة تعزى إليه، منها الأحاديث اليومية التي سرعان ما تنسى، منها المراسيم والعقود التي قد تتوقف على موقعين دون أن تتوقف على مؤلف، منها التعليمات التقنية المغفلة رغم تداولها.

أما في الميادين التي لابد فيها من إسناد الأثر إلى مؤلف - كما هو الشأن في الفلسفة والأدب والعلم - فإننا نلاحظ بأن الإسناد يلعب دورا نفسه. ففي نظام كنظام الخطاب العلمي كان الإسناد في القرون الوسطى يعد ضرورة ملحة، كان علامة على الحقيقة وشاهدا عليها. والذي كان يهم في أية قضية هو إسنادها إلى مؤلفها مهما تكن قيمتها العملية. بيد أن هذه الوظيفة أخذت تتلاشى في الخطاب العلمي منذ القرن 17. لم يعد الأمر يعد وضع اسم بجانب نظرية، ومفعول، ومثل، ومرض. لكن في نظام الخطاب الأدبي وانطلاقا من الفترة نفسها ظلت وظيفة المؤلف، على العكس تتعزز. وإن كل تلك الخطابات والدرامات والكوميديات التي كتب لها أن تروج خالية تقريبا من أسماء أصحابها أصبحت نطلب (ونلح في الطلب)، من أين أنت؟ ومن كتبها؟ بدأنا نطلب من المؤلف أن يراعي وحدة النص الذي يقتصر باسمه وإن يكشف لنا سر المعنى الذي يقتصر آثاره، والكيفية التي ترتبط بها هذه الآثار بحياته الشخصية وخبراته المعيشية وتاريخ ولادتها، إن المؤلف هو الذي يهب لغة التخيل المحيرة وحدثها وعقدة تلاحمها وسبكها في الواقع... من العبث أن ننكر وجود الكاتب أو المبدع...»⁽³⁾.

هل من استنتاج، أولي يمكن استخلاصه من كلام ميشال فوكو؟ الشيء الأكيد أنه ومنذ القرن السابع عشر اعترفت الثقافة الغربية بدور المؤلف كذات. فلكي يتحول مفهوم

المؤلف إلى مقولة إنسانية وفلسفية وحقوقية وسوسولوجية . . ، كان ولا بد أن يخضع كمفهوم لتحولات خطابية وإيديولوجية سمت به من حالة العامل الجامد إلى حالة العامل الفاعل ، وان يتناول الباحث هذه التحولات منذ ديكارت مرورا بهيوم حتى هايدجر وسارتر وليفناس وغيرهم من الفلاسفة والمفكرين سيقود حتما إلى حفريات حول تاريخ المؤلف (الذات) وخطابه في تاريخ الثقافة الكونية⁽⁴⁾ .

ما يهم في هذا الإطار ، وهذا ما ينبغي أخذه بعين الاعتبار ، أن الاعتراف بدور ووظيفة المؤلف في تاريخ الثقافة الكونية أصبح ضرورة لا محيد عنها ، نظرا للأهمية التي بدأت تكتسبها مساهمته ، خاصة مع مجيء فكر الأنوار ، في بلورة المشاريع الثقافية والتاريخية في صيرورة المجتمعات الإنسانية⁽⁵⁾ .

2- المؤلف في الثقافة العربية: مسار التأهيل والاعتراف

تري كيف كانت تتم عملية الاعتراف بالمؤلف في تاريخ الثقافة العربية ؟

يرى عبدالفتاح كيليطو أن الحفر في تاريخ هذا " الاعتراف " لا بد أن يقرأ في ضوء النسق الثقافي الذي كان يفكر داخله هذا المثقف (المؤلف) . والنسق الثقافي عند كيليطو ، هو « بكل ، بساطة مواضعة (اجتماعية ، دينية ، أخلاقية ، استيعابية . .) تفرضها في لحظة معينة من تطورها ، الوضعية الاجتماعية ، والتي يقبلها ضمنيا المؤلف وجمهوره ، وهكذا يكون أفق النصوص المفردة والإنجازات الفردية هو النص الثقافي الذي يجعلها ممكنة ، وفي الوقت نفسه يحد من مدى تساؤلاتها . . » (ص . 8) .

من يكتب ويفكر لا بد أن يعترف به ، والاعتراف له قوانينه في تاريخ الثقافة العربية . الاعتراف عادة ما يكون صادرا عن مرسل إليه ، وحتى يتم ويتحقق ، لا بد من اختبار مؤهل يؤدي إلى اختبار حاسم يؤدي هو الآخر بدوره إلى اختبار متوج ، فلا إنجاز دون كفاءة .

هذه حال المثقف (المؤلف) في تاريخ الثقافة العربية الكلامية ، إذ كان عليه أن يخضع في سفره الثقافي لاختبارات وتحولات أساسية يتعين عليه اجتيازها بنجاح حتى يتم الاعتراف به .

ليس الحريري سوى نموذج لهذا التحول ، كان عليه ، أن يصغي بإمعان لما عليه صوت الثقافة ، إن هو أراد أن يثبت ، ثقافيا ، ذاته كصوت ثم كأثر⁽⁶⁾ . يقول كيليطو : « كان على

الحريري، كي يتحول، أن يقوم بعملية تعلم طويلة ومزروعة بالفخاخ، تتكون لحظاتها من الطقوس المسارية التي تلتزم بها والتجارب الصعبة التي كان عليه اجتيازها». (ص. 145).

يتمثل الاختبار الأول في اكتساب ثقافة موسوعية تشمل الحديث والفقه وعلم الفرائض والحساب والأدب، وهي علوم تدرس على يد شيوخ معترف بهم ثقافياً، وهذه "أهم مرحلة في حياة المؤلف الحجة، إذ لقاءه مع شيوخه لقاء مع من لهم الصلاحية ومن يعول عليهم في تبليغ النصوص".⁽⁷⁾

ينتهي الاختبار الأول باكتساب المعرفة كـ "أداة سحرية" (ص. 146)، تجعله مؤهلاً لخوض اختبارات أخرى، إلا أن ما يجدر ذكره عن هذه المرحلة من حياة المؤلف في تاريخ الثقافة العربية، سكوت كتب التراجم عن مرحلة الطفولة في حياته الثقافية. لماذا؟

"لأن الشخصية التي يجوز التحدث عنها هي الشخصية العاقلة والمسؤولة شرعاً. لا يذكر التعريف من الطفولة إلا شيئاً واحداً " حفظ القرآن، لأن هذا الحفظ يؤهل الطفل للانتقال إلى مرحلة الرجولة.

بفضل الإطلاع على كتاب الله، يتأدب الطفل، أي ينتقل من حالة شبه حيوانية إلى حالة إنسانية"⁽⁸⁾.

ينتهي الاختبار الأول باكتساب المعرفة، مما يعني بدء اعتراف النسق الثقافي به كمؤلف-صوت Auteur-voix، إذ أصبح ينتمي إلى صفة الذين "يعرفون"، وبالتالي يمتلك إمكانية الكلام (ص. 146)، وبطبيعة الحال تنتهي به هذه المرحلة في سفره الثقافي، إلى أن تطأ قدماء أرض الثقافة العالمة.

نصل الآن إلى جوهر المسألة، فالمؤلف وبعد أن يثبت ذاته كصوت يتحول إلى مؤلف-أثر Auteur-trace أي أنه صار بإمكانه أن يكتب ويبتج نصاً - أثراً معترفاً به من قبل الخاصة لا العامة. يقول كيليطو: «هنا يتجلى التمييز: نخبة/ جمهور غير مثقف. هذا الأخير بوسعه الكلام غير أن ما يقوله- وهو سديم من الملفوظات العدمية الشكل - بحر لا قعر له ولا ساحل تطفو على سطحه جزر ذات اسم رنان، هي أرخبيل النصوص المعترف بها وذات القيمة المؤكدة. ما يقوله لا يؤخذ بالحسبان. التحول الذي عرفه الحريري هو عبور من حال كان لا يعرف فيها سوى اللانصوص إلى حال تسود فيها معرفة النصوص. انه

تحول كتحويلات الكيمياء، استخراج الذهب الناري والنير من المعدن الدنيء الكامد». (ص. 146).

الاعتراف في هذه المرحلة الثانية، بالمؤلف -الأثر، لا بد، وحتى يكتمل، أن يمهر باعتراف آخر: الإجازة، إذ أن اكتسابه لهذه القيمة الثقافية، تجعله يتحول إلى مؤلف-حجة. يقول كيليطو: «ضمانة اكتساب المعرفة تتميز بالحصول على الإجازة، أي الإذن برواية نص، أو نصوص، يمنحه الأستاذ لتلميذه. هكذا روى الحريري الأحاديث التي تلقاها من شيوخه، لأشخاص عديدين منحهم بدوره الإجازة. المتعلم يصير معلما، وهو مؤهل لأن يقود أعضاء جدد على طريق المعرفة» (ص. 147). بعد أن كان مريدا لشيخ أصبح بدوره هو الآخر شيخا لمريدين آخرين.

نصل الآن إلى المرحلة الثالثة المكرسة للاعتراف بالمؤلف.

عادة ما ينتهي الاختبار المؤهل باختبار حاسم يسد النقص الحاصل لدى البطل باتصاله أو انفصاله عن موضوع يتضمن قيما، وفي هذه الحال هل اكتساب المؤلف العربي لقيمة المعرفة وتحوله إلى مؤلف -أثر معناه نهاية حلقة الاختبارات التي لا بد له من اجتيازها حتى يتم الاعتراف به؟

الجواب بالتأكيد هو لا. لأنه، وحتى إن كان مؤهلا وقادرا على تبليغ ما يعلم، فانه ليس بعد «مؤهلا ليتكلم هو نفسه. يجب عليه قبل ذلك اجتياز اختبار ثان والخضوع لتحول ثان. وأقواله، في انتظار ذلك، (وباستثناء ما تعلمه) مندرجة في النص. ذلك لأنه رغم كونه ضمنيا مؤهلا لتأليف أقوال على نموذج تلك التي درسها، فهو لم يصبح بعد مؤلفا، لكي تصير هذه الكفاءة واقعا، ينبغي، لممثل من ممثلي السلطة أن يطلب خدماته». (ص. 147).

ليحسم في الاعتراف النهائي بالمؤلف وخطابه في الثقافة العربية، لا بد أن يصاحب هذا الحسم باعتراف السلطة السياسية به.

حاصل القول وحتى ترسخ، السلطة الثقافية للمؤلف العربي لا بد لها من سلطة سياسية، فالكتابة تأتي، في معظم الأحيان بطلب من شخصية ذات سلطة قرار لا يجادل. تتطلب الكتابة أمرا، أو هذا سيان، إذن، ومع ذلك لا بد من سبب رفيع يكون مصدره

خارجا عن الفرد. (ص. 149).

ما كان، للحريري أن يكتب من تلقاء ذاته، لان الاختبار الحاسم الذي سيجعله يتخذ مظهرا صلبا وغير قابل للتبديل (ص. 159)، هو اعتراف السلطة السياسية به، لأنها كانت تفوضه ليكتب بغية سد نقص ما تشكو منه الجماعة. والنتيجة، كما يرى كيليطو، «ندرك لماذا تعرض مؤلفات المؤلفات الكلاسيكية نفسها جوابا على سؤال، أو طلب، أو التماس عاجل. الكاتب يترصد باستمرار عروضاً أو عقدا تتمخض مقتضياته عن خطاب مطابق للطلب. قد يحدث أن يرد هذا الطلب في صيغة المحاكاة الساخرة، ناسبا إياه لمرسل إليه خيالي، وحتى في هذه الحال، فهو يحيل على طلب عائم يسرع إلى التقاطه». (ص. 149).

2- المؤلف وخطابه: التجلي

ننتقل الآن إلى مرحلة ما-بعد الاعتراف، فبعد أن ينتقل المؤلف العربي من مؤلف -صوت إلى مؤلف - أثر ثم مؤلف حجة، وإذن السلطة السياسية له بالكتابة، تأتي مرحلة الكتابة والتأليف، إذ يصبح بإمكانه أن يمتلك اسما وخطابا يثبته إلى مخاطب.

كان الكاتب العربي يعرف أنه مشدود في كتابته إلى السؤال الثقافي، لان "أي سؤال ثقافي يطرح على مؤلف ما يتوجه في الوقت ذاته إلى المؤلفات المعاصرة له" ⁽⁹⁾، إلا أن أهم ما يلاحظه كيليطو في هذا الإطار، هو أن، المؤلف العربي كان يعرف أنه، وهو يصوغ خطابه، أمام ثقافة لا تقبل "سرد المحاكاة، حيث يختفي المؤلف ليفسح المجال ويترك الكلام لكائنات خيالية، كان هناك شعور بالحاجة إلى الانتباه إلى تلك الخدعة التي وراء تلك المحاكاة، كما لو أن القارئ، عاجز من غير ذاته، انه بصدد خيالات" ⁽¹⁰⁾.

تعترف الثقافة العربية بالمؤلف، لكنها لا تسمح له أن يكتمل كذات تتجلى في الخطاب الذي تصوغه، ففي الكتابة السردية، ولنا في مقامات الحريري خير نموذج على ذلك، "لم يكن أولئك الذين يرمون الكتابة السردية ليغفلوا في معظم الأحوال، تبرير مسعاهم والتماس العذر له. فكانوا يشيرون في مقدمات أعمالهم إلى التحويل الذي اخضعوا له كلامهم، تجنباً لكل سوء فهم وخلط".

قد يحصل في الخطاب السردى أن ينسب الكلام في خطابه إلى شخصية حقيقية، لا مجال للشك في وجودها التاريخي كأبوزيد السروجي في مقامات الحريري، ومع ذلك، فإن ميثاق التصديق يتغنى بين الكاتب والقارئ، لأنه ومهما حصل، يبقى المؤلف كذاباً. وعلى أية حال، وكما يرى كيليطو فإن تهمة الكذب هي النشاز الوحيد في جوقة الثناء التي استحقها الحريري.⁽¹¹⁾

لم تسمح الثقافة العربية للكاتب العربي أن يبدع عبر الكتابة والتخييل علماً، فيه شحوص تتحرك وتتصارع في الزمان والمكان لإثبات عبرة ما يريد الكاتب تبليغها إلى قارئة.

قد يتوقف ابن الخشاب عند أخطاء الحريري اللغوية والأسلوبية، لكن ما لا يستسيغه العقل والوعي الديني المشترك بين الجماعة، هو أن يتحول الحريري إلى مبدع يحرك في الخفاء دماه، لسبب ثقافي يتمثل، كما يرى ابن الخشاب، في أن "ما اعتمده من وضع المقامات من مناهي الشرع"⁽¹²⁾.

أهي أزمة تشخيص في تاريخ الثقافة العربية؟ لا شيء سيمنعنا من الجواب بنعم. فالحريري كمثقف كان يعرف أنه يتحرك في نسق ثقافي دائري، مشدود إلى الأصل. يغادر بطل الحريري بلده، ثم يطوف في أرجاء البلاد العربية ليمارس مهنة الكدية عبر اللغة والأدب والحيلة لكنه في النهاية يعود من حيث انطلق، نحن إذن أمام محكي دائري ينتهي من حيث ابتدأت رحلة البطل، و"معلوم أن موضوع الدائرة لها أهميتها في المقامة"⁽¹³⁾.

هل تحقق الكاتب العربي في الخطاب الذي يصوغه؟ هذا سؤال ما زالت الأبحاث والدراسات تناقشه، لكن الأساس في هذا كله أن يأخذ المرء بالحسبان أن الكاتب العربي كان يعني أنه "محل ريبة لمجرد أنه يكتب"، فالكتابة مليئة بالمخاطر وبالتالي يتعين الالتزام بالحيلة والحذر.⁽¹⁴⁾

(1) عبد الفتاح كيليطو ، " المقامات - السرد والأنساق الثقافية " ترجمة عبد الكبير الشرفاوي ، دار توبقال للنشر ، ط . 2 ، * أرقام الصفحات الواردة داخل الدراسة تحيل إلى الكتاب .

(2) Michel Foucault Q'uest ce que un auteur? in Michel Foucault.Philosophie.- Anthologie établie et présentée par Arnold I. Davidson et frederique Gros. Gallimard. 2004. p. 290 et suiv.

(3) Michel Foucault-Lordre du discours. Ed. Gallimard. 1971. p. 28-29.

- ميشال فوكو: "نظام الخطاب" ضمن كتاب "جنياالوجيا المعرفة" ، ترجمة أحمد السطاتي-عبد السلام بعبد العالي ، دار توبقال للنشر ، ط . 1 ، ص . 13-14 .

(4) أنظر دراسة فلاديمير كيزنسكي

- Subjectum comparatonis-Les incidences du suet dans le discours.-in théorie littéraire
- Problèmes et perspectives. ouv. coll.- puf. 1998. p. 236.

وأیضا:

JEAN-Claude Coquet. Le discours et son sujet. 1. Essai de grammaire modale. Klicksiek. Pris. 1984. p. 13 et suiv.

(5) أحيل في هذا المقام إلى عبد الله العروي ، خاصة كتابه ، " العرب والفكر التاريخي " . المركز الثقافي العربي ، ط . 4 ، 1998 .

(6) Paul Gifford-Les pas de l'écriture dans la Jeune Parque. in Voix, traces, avènement. in. L'écriture et son sujet. Colloque de CERSY-la-salle. Preesses Universitaires de CAEN. 1999. p. 15 et suiv.

(7) ع . كيليطو ، " الأدب والغربة - دراسات بنيوية في الأدب العربي " ، دار توبقال للنشر ، ط . 3 ، ص . 19 .

(8) ع . كيليطو ، " الحكاية والتأويل - دراسات في السرد العربي " ، دار توبقال للنشر ، ط . 1 ، وأیضا " الأدب والغربة " ، ص . 19

(9) انظر " المقامات " من ص . 11 إلى ص . 142 .

(10) ع . كيليطو : "T'auteur et ses doubles. Essai sur La culture classique. Ed. du Seuil. 1985. p.12.

- عبد الفتاح كيليطو ، " الكتابة والتناسخ " ، مفهوم المؤلف في الثقافة العربية " ، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي ، دار التنوير ، ط . 1 ، 1985 ، ص . 10 .

(11) ع . كيليطو ، " المقامات " ، ص . 207 وما بعدها .

- (12) انظر أقوال وآراء ابن الخشاب في ملحق الرسالة المذيلة بكتاب المقامات، ص. 2.
"مقامات الحريري"، طبع بالمطبعة الحسنية لصاحبها السيد محمد عبد اللطيف الخطيب بمصر، 1348هـ 1929م.
- (13) ع. كيليطو، "الغائب - دراسة في مقامة للحريري"، دار توبقال للنشر، ط. 3، 2007، ص. 87.
- (14) ع. كيليطو، "الأدب والارتياح"، دار توبقال للنشر، ط. 1، 2007.



المؤرخ والروائي عبدالله العروي يسائل "عوائق التحديث"

عبدالحق ميفراني

ألقى المؤرخ عبد الله العروي يوم الخميس 51 دجنبر 2005 محاضرة، احتضنتها قاعة مصطفى الخوضي بوكالة المغرب العربي للأنباء - الرباط، ضمن سلسلة محاضرات الشهر التي ينظمها المكتب المركزي لاتحاد كتاب المغرب. وأجاب على ما تلاها من مناقشة وتساؤلات، حيث ساهم بالتعقيب الأستاذان عبد المجيد القدوري، ونور الدين أفاية. كما ساهم في تأطير المحاضرة الأستاذ عبد الحميد عقار رئيس اتحاد كتاب المغرب.

المحاضرة صدرت ضمن كتاب موسوم بـ "عوائق التحديث"، عن منشورات اتحاد كتاب المغرب في 70 صفحة. يؤكد الأستاذ الناقد عبد الحميد عقار أن الإصغاء المباشر للمؤرخ عبد الله العروي وقراءة أعماله ومؤلفاته كلاهما يوفر دوما فرصة حقيقية لمواصلة التعلم ولتجديده، وفتح آفاقه على السواء، معه نتعلم كيفية وضع السؤال الوجيه والملائم. لقد انشغل العروي في الأعمال الفكرية والمفاهيمية بتحليل وضعية التأخر التاريخي ومساءلتها نقدا ومراجعة، مثلما انشغل في إبداعه الروائي بتشخيص تجربة الإخفاق، بل وتفنن في ابتكار صيغ الاستلذاذ بهذه التجربة فنيا وفكريا.

الغاية تظل بتعبير الأستاذ عقار ، هي ترسيخ الحداثة في الذهن والوجدان والسلوك . الحداثة بوصفها الأفق الضروري للتجاوز ، ولتأكيد الحضور والانتماء للعصر . هناك الحاجة اليوم لإعادة تحليل وقراءة كل أعمال المؤرخ عبد الله العروي في ضوء أسئلة الراهن ، بما يتيح تقديم تصور شمولي نقدي لمشروع العروي النقدي ، فالرجل أشاع روح النقد والحاجة الى التاريخ بوعي المفكر والفيلسوف وهي الروح الضرورية للتحديث والدمقرطة .

عبد الله العروي: عوائق التحديث

إن من خصائص الحداثة أنها تربي في ذاتها ضدها
لا حداثة إذن دون حداثة مضادة .

يتساءل المفكر عبد الله العروي في البداية حول مفهوم الحداثة ، هل هي واقع تاريخي ومفهوم مستنبط ؟ واقع تاريخي بما يخصه المؤرخون - بعضهم على الأقل - في :

- * ثورة اقتصادية ،
- * إحياء التراث القديم في الفلسفة والقانون .
- * ثورة علمية مبنية على الملاحظة والتجربة .
- * إصلاح ديني موجه ضد الكنيسة واحتكارها التأويل للمقدس .
- * ثورة فكرية تعتمد أساسا على العقل .
- * ثورة سياسية موجهة ضد الفئودالية والكنيسة .

ويعتبر المفكر عبد الله العروي أنه ليس هناك اتفاق حول ما هي الثورة المتقدمة على الأخرى ، وما هي التي كانت أصلا والتي كانت نتيجة ؛ إذ من هذا التطور استنبط المفهوم عبر عقود وعلى مراحل ؛ وهو يدور حول المفاهيم التالية : سلطة الفرد ، حرته ، عقله ، تدبيره لشؤونه ، وهيمنته على الطبيعة . بالتالي تكون مكونات المفهوم المستنبط هي : الفردانية ، العقلانية ، الحرية ، الديمقراطية ، العلمية أو العلمانية « بمعنى العلم الحديث » .

يبقى أن نتساءل هل هناك مطابقة بين الاسترسال التاريخي والتناسق المفهومي؟؟
يسجل المفكر عبد الله العروي نقطة أساسية تخص المنهج بعد ملاحظة للواقع التاريخي
يستخرج منه بعض المفاهيم تم يربط هذا المفهوم بالآخر... وهكذا تكتب العلوم من
«اقتصاد، اجتماع، تاريخ، تاريخ مقارن...» بخصوص المنهج يتساءل المفكر العروي
لكي نفكر في الحداثة هل ننطلق من الواقع وبالتالي نستمع أولاً وقبل كل شيء الى المؤرخين
أم ننطلق من المفهوم وبواسطته نقيم الواقع بل نحكم عليه بمقاييس خارجية؟؟؟

إن هذا ما يفعله اليوم انطلاقاً من مفهوم الحداثة كما نؤوله ثم نحكم به على
مجتمعات إما في الماضي أو في الحاضر، دون اعتبار للتلوينات التي يقوم عليها المؤرخ. وبما
أن الواقع سابق على المفهوم إذ لو لم تحصل الحداثة في بقعة ما من الأرض لما أمكن أن يتبلور
هذا المفهوم، لكن هذا الواقع لا يمكن تلمسه إلا من خلال عمل المؤرخين والذين يوظفون
مفاهيمهم في ذلك.

التاريخ الحديث عبارة عن صراع متواصل

بين الفئات وبين الأنظمة والأفكار

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

كما أن المؤرخ لا يمكن أن يقول سوى أن الحداثة حدثت، ويسجل أنها تمت على
مراحل، بل إنها تشكلت كثورة مستمرة، وهذه الظاهرة هي التي تحدد معنى التاريخ
الحديث وتفصله عن السابق، التاريخ الحديث عبارة عن صراع متواصل بين الفئات بين
الأنظمة والأفكار. ويسجل المؤرخ أن الحداثة مواكبة لضدها، إذ في كل فترة نجد الظاهرة
التي تبدو لنا في ما بعد من مكونات الحداثة، وفي نفس الوقت نجد الظاهرة المناقضة لها.
إن من خصائص الحداثة يشير المفكر عبد الله العروي أنها تربى في ذاتها ضدها، لا
حداثة إذن دون حداثة مضادة.

وفي جرد معرفي يتساءل المفكر العروي عن الفرد، العقل، الحرية، الديمقراطية،
العلم. كما أن الحداثة لم تظهر دفعة واحدة، لم تكن دائمة واعية بتلازم مكوناتها، ففي
نفس الشخص نجد المواقف والمناوئ لها: فروسو يرفع مبدأ حرية العقيدة في نفس الوقت

الذي يعادي فيه الحضارة والفهم والعلم كذلك ؛ وفولتير يقاوم الاستبداد ويدعو الى التسامح ويحارب الديمقراطية . . لقد تكونت الحداثة بالتدرج ، ولم تتوقف التحذيرات والتساؤلات حول . .

- مفهوم الإنسان أشمل من مفهوم الفرد
- العقل عرضي أي مجرد وسيلة يحضر ويغيب
- الحرية مفهوم متناقض
- الديمقراطية تطلع إلى نظام خيالي لا يمكن أن يستقر
- العلم الطبيعي صناعة ودربة مبنية على المشاهدة وتقليد قوي للطبيعة . .

إن من خصائص الحداثة أنها تربي في ذاتها ضدها
لا حداثة إذن دون حداثة مضادة .

ويؤكد المفكر عبد الله العروي أن مع مطلع القرن العشرين اصطدم مشروع الحداثة بتناقضات ذاتية في حالات ثلاث :

- 1- الاستعمار الذي أبرز تهاافت معنى الفرد والديمقراطية والحرية ولم ينج من النقد في إطار الفكر الاستعماري إلا العلم التجريبي ، وكذلك العقل .
- 2- الحروب المتواصلة التي مزقت أوروبا أبرزت تهاافت مفهومي العقل والعلم في تأجيج حوافز العداوة والمنافسة .

3- الثورة الشاملة التي أبرزت تهاافت الفردانية والحرية والعقلانية والعلمانية .

يقر المفكر عبد الله العروي أن الحداثة فرضت على الجميع «في إشارته للوطن العربي» بعنف مع تفاوت في ذلك ، وضحايا التحديث لا يزالون يعيشون تلك المرارة في الأعمال الأدبية ، فالأدب الأوروبي الحديث من ثيرفانتيس إلى ديكنز إلى دوستوفسكي يمكن أن يعتبر وثيقة إنسانية مسجلة ضد النتائج السلبية للحداثة . إن الأدب الأوروبي الحديث في العمق وثيقة شجب لعملية التحديث .

ويرز في هذا الجرد للمفهوم، أن هناك تلاقحاً بين رفض الحادثة أو معاداتها وبين تجاوزها بالنسبة للواقع، وهو مجتمعات عرفت الحادثة «واكتوت بها» وقد عرفت في نفس الوقت الحادثة وضدها. ويشير المفكر العروبي هنا إلى أن الحديث عن الحادثة الموشومة الأوروبية لا ينفي وجود حداثات سابقة «إسلامية، صينية، يونانية، رومانية».

إن الأدب الأوروبي الحديث في العمق وثيقة شجب لعملية التحديث

فالمجتمعات التي عرفت الحادثة إما طوعاً وإما كرها، وفي الغالب طوعاً وكرها، عرفت في صورتها الاستعمارية الاستعبادية الاستغلالية، وأحياناً القاتلة، غيرت الآفاق، إن الحادثة المفروضة تنمي النزعات المعادية لها، وحين تزامنت الحادثة والاستعمار حاول البعض التخلص من الاثنين؛ ويعتبر المفكر العروبي الغاندية، اللينينية، الماوية، الحمينية محاولات من هذا القبيل.

يرى المفكر عبد الله العروبي أن تجربة القرن العشرين تشير إلى أنه لا يمكن معارضة الحادثة إلا بتجاوزها، ولا يمكن تجاوزها إلا باستيعابها. «ويذكر المفكر العروبي هنا أن مقولته هاته حين قالها منذ سنين هو جزم من أجلها، لذلك يعيد اليوم تكرارها ويتأسف على ذلك». «إن الحادثة موجة، العوم ضدها مخاطرة، ماذا يبقى؟؟ إما الغوص حتى تمر الموجة فوق رؤوسنا فنظل حثالة، وإما نعوم معها بكل ما لدينا من قوة فنكون مع الناجين في أية رتبة كانت. "تسألون عن العوائق؟ استخلصوها من عرضي هذا وهذا هو المنهج القويم" فالعائق الأول هو المعارضة الغبية الجاهلة أو التأييد الماكر؛ القول إن الحادثة كانت مروفاً، تنطعا، جهالة ندم عليها أصحابها هذا العائق؛ لا سبيل لاستئصاله، فأمره موكول إلى الحادثة ذاتها إما تقهره وإما يتلفها، وإذا كان التلف فكلنا خاسرون.

بالنسبة للعوائق الأخرى فيمكن أن نساهم في معالجتها ولو بتشخيصها وهي التي تمت بسبب ما إلى إحدى مكونات الحادثة:

*** كل ما يعيق تحرير الفرد من مختلف التبعيات

*** كل ما يعيق الحريات يعوق التحديث

*** كل ما يعوق الديمقراطية بإبطال سيادة الشعب

*** كل ما يعوق العقلانية العلمية باللجوء إلى الغيبيات في كل شيء .

إن الاجتهاد المطلوب يربط هذا الأمر المزعج/العوائق المجسدة في قانون، عادة، سلوك، فكرة، نكتة، مثل، . . . إذ كل عائق وجه، بإحدى ركائز الحداثة هو على الأقل عبور ذهني لهذه الحداثة . .

فهل نفعل ؟

عبد المجيد قدوري: منطق المؤرخ

يناقش الأستاذ عبد المجيد قدوري من منطق المؤرخ مشكلة الحداثة والتي تطرح مسألة المفهوم بمعنى أن ما نقرأه وما نسمعه بالمغرب عن الحداثة يركز على المفاهيم . وهو ما دفعه الى طرح سؤال جوهري يخترق كل مؤلفات العروبي : هل الفكر التاريخي ضروري للتقدم أم لا ؟

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

معرفة الواقع التاريخي تساعدنا في التعرف على طبيعة البناء الذي نريد، يشير الأستاذ قدوري إلى أن الحداثة استمرار وثورة ودينامكية وتختلف من رقعة ثقافية إلى أخرى ومن زمن إلى آخر، وما يميز العروبي في النهج التاريخي، هو تمييزه التاريخ عن التخصصات الأخرى، وما يميز التاريخ هو المنهج . وما يميز المؤرخين هو التأويل، التاريخ بوصفه انفصاما وانكسارا والتأويل هو الإصلاح، هو إجازة اللجوء المرغم إلى التأويل دون تغيير للوعي، لأنه يتغير انطلاقا من التاريخ .

يواصل الباحث قدوري مناقشة آراء المؤرخ عبد الله العروبي بإشارته إلى مشكلة التقاليد والعادات، ليؤكد أن معادلة الفقيه والسياسي، وهي من العوائق الأساسية للتحديث، تكمن في مثالية الفقيه وطوباويته، عكس السياسي الأكثر حداثة وتطلعا للمستقبل . ليخلص الباحث إلى النخبة السياسية في المغرب، فإذا كانت النية تهدف إلى

إفشال تجربة اليسار المغربي «بدايات القرن الماضي»، فإنه لم يسبق لليساريين أن تساءلوا عن دور التقاليد والعادات ولا عن دور التاريخ، ولا عن دور الملكية في تاريخ المغرب. أما عن العراقيل التي نعيشها اليوم، فآتية من هذه الفترة ومن تكوين الحركة الوطنية، كحركة مندمجة في البنية المخزنية، ارتباطها برودود فعل العلماء، ومشدودة إلى المنهج السلفي، بالتالي يرى المؤرخ العروي أن الحركة الوطنية مشروع تكون داخل البنيات القديمة، بمعنى أن المجتمع المغربي حبيس ماضيه.

ينتهي الأستاذ الباحث عبدالمجيد قدوري في مناقشته وتعليقه على مداخلة المؤرخ عبد الله العروي إلى أن هذا الأخير ميز بين منطق الدولة في العالم الغربي، ومنطق العائلة والموروث الماضي بالنسبة لنا.

نور الدين أفاية : تساؤلات حول عوائق التحديث

يشير الباحث نور الدين أفاية إلى أن ثمة إصرار مبدئي، في أعمال العروي، على إدماج التاريخ في الفكر والعمل في استنبات قيم الحداثة في أنسجة الدولة والاقتصاد والمجتمع والعلاقات والسلوك والذوق. إذ لا مجال للتنازل عن اشتراطات العقل والعقلانية.

كل متن العروي يدور حول مفهوم الحداثة كجماع منظومة فكرية تحققت تاريخيا في المجتمع الحديث، وتحققت موضوعيا في المجتمع الأوروبي الغربي الحديث بالتحديد. الثقافة التقليدية أو الكلاسيكية لا يمكن أن تولد حداثة خصوصية.

للعروي إمام واسع بالتراث، لذلك يؤكد الباحث أفاية فهو يائس من إمكانية توليد المفهوم من داخله، بل لا يمكن إعادة بنائه تاريخيا إلا بالقطع معه، فالأمر مسألة منهج، قضية وعي معرفي بتاريخية تلك القطيعة التي لا مناص من الإقرار بحصولها والتموقع في سياقها.

داخل مفارقات الفكر العربي، يختار العروي عقل الواقعات المرتبط بالممارسات المتجددة للإنسان، عكس المطلقات، وذلك للخروج من نفق المفارقات التي تعوق التحديث. ومن هنا دعوة المؤرخ للتاريخانية كجواب عملي عن عوائق التحديث ووعي تاريخي بالتأخر، وبرنامج للنهوض الى تاريخ محقق.

فمنذ أن دشن مشروعه ب "الإيديولوجيا العربية المعاصرة" إلى آخر خواطر «الصباح» والعروي مسكون بشروط نهضة المغرب.

عبد الله العروي: لا خوف على العقيدة في إطار الحداثة

في رده على تعقيب الأستاذين قدوري وأفاية يشير المؤرخ عبد الله العروي إلى أن لا خوف على العقيدة في نطاق الحداثة، ولا خوف على الإسلام من الحداثة، ولا خوف على السلطة في نطاق الحداثة، إذ لا يمكنها أن تتركز وتتقوى إلا في إطارها. لقد ظل الفكر السياسي التقليدي عندنا يبنى على الخوف، والدولة الديمقراطية الحديثة دولة قوية باقتناع الفرد، لم ندرك يؤكد المفكر العروي أن مفهوم "الدولة الحديثة" أو المجتمع الحديث لا يحكم بالانهيار لا على العقيدة ولا على السلطة ولا حتى على الفكلور. العقلانية الحديثة تنمي اللاعقلانية في كل المجتمعات المتقاعدة.

يتحدث الغرب عما بعد الحداثة، بعد أن عرف الحداثة، ويريد منا أن نتحدث عما بعد الحداثة ونحن ما زلنا قبلها، ينه المؤرخ العروي إلى أن لكل منا الحق في التحدث في ما بعد الحداثة، شريطة ألا يدخل هذا في ميدان العمل الجماعي الذي هو السياسة. ما بعد الحداثة مفهوم فكري لا علاقة له بالسياسة ولا بالاقتصاد، ولا بالقانون، ولا بالمجتمع، والتاريخانية لا تنفي لا الفلسفة ولا الدين، لكنهما تمتعهما من التدخل في المسائل السياسية اليومية.

ينتهي المؤرخ عبد الله العروي إلى دور التربية لا بالمرور عن طريق الدولة، بل عن طريق الجمعيات والعمل الفردي «كما فعل الوطنيون عندما بدأوا بالتعليم الحر». والتربية ليست التعليم والتأهيل، فهذا دور الدولة، ولكن المهم التربية الوطنية، الديمقراطية، المبنية على الفرد الحر المسؤول المتجه نحو المصلحة عن طريق توظيف العلم التجريبي. من أراد الانخراط في المشروع التحديثي عليه أن يتحمل مسؤوليته دون انتظار كل شيء من الدولة، سعيًا لتكوين مشروع وعي وطني قومي في المغرب.

الجمالي والمرجعي في النص الروائي قراءة في كتاب "الكتابة والتناص في الرواية العربية" للحبيب الدايم ربي

عبد الرحمن التمارة



تمهيد

شكل البحث في التناص منطلقاً أساسياً لهدم التصورات النقدية التي تنظر إلى النص الأدبي من زاوية سكونية، فتعتبره نسقاً لغوياً منفلقاً على ذاته. فالتفكير في التناص يسمح بخلق مسارب تقوض مبدأ "نقاء" النص الإبداعي وتهدم "عزلته"، فيُبنى النص وفق مبدأ التداخل مع غيره من الأنساق النصية وغير النصية، ناهيك عن تدعيم "حوارية النص" بناء على مرجعيتين الأولى فكرية والثانية جمالية. لهذا فقد جاء التفكير في التناص مُقروناً برؤية جمالية ودلالية تجاه مفهوم "الحوارية" الذي صاغه "باختين" وطورته "كريستيفا"؛ باعتبارها مبدعة مصطلح "التناص"، ومبرزة حدوده النظرية وتحليلاته النصية في التحقيقات الإبداعية الشعرية والروائية خاصة.

وبناء على هذا التصور، يعد التناص من المفاهيم النقدية التي تمّ تشغيلها في الدراسات النقدية للأعمال الإبداعية، لكشف كيفية بناء وانبناء الدلالة. مما يجعل التناص يتجلى في صورة بنية نصية، ومصطلح نقدي، ومنهج للتحليل والدراسة. وذلك ما نلمسه في المنجز النقدي "الكتابة والتناص في الرواية العربية": دراسة نصية لآليات الإنتاج والتلقي

في خطط الغيطاني⁽¹⁾ للناقد والمبدع المغربي "الحبيب الدايم ربي". فكيف ييسر الناقد اشتغال "الكتابة" و"التناص" في النص الروائي "خطط الغيطاني"؟ وما هي الأبعاد والمرجعيات التي تؤثر هذا الاشتغال؟ وهل ينسحب التجلي النصي "للكتابة" و"التناص" على مستوى البنية النصية الشكلية للرواية أم على مستوى البنية الخطائية؟ وإذا كان عليهما معا، ألا يطرح هذا التمييز إشكالية تجنيس الرواية، فيتجسج عنها التباس بين المرجعي/ الخطاب والنصي/ الشكل؟

1- هيكلية الكتاب ومحتوياتها العامة

يجدر بنا قبل الإجابة عن الأسئلة أعلاه - ولضرورة منهجية - تحديد الإطار الهيكلي للمنجز النقدي "الكتابة والتناص في الرواية العربية" والذي جاء كما يلي:

- مقدمة تضمنت الدوافع الكامنة وراء اختيار الموضوع، ورصد حدوده، ثم تحديد متن الاشتغال؛ حيث تحكم مبدأ "علمنة الممارسة النقدية" في الناقد، فجعله يركز بحثه على نص واحد هو "خطط الغيطاني"، وذلك تجاوزا لأي "إطلاقية" أو "تعميم" يفتقر لروح العلم بما يساهم في (تغيب جزئيات وتفصيل ذات قيمة قصوى بدونها لا يستقيم فهم الظواهر (خاصة النصوص الأدبية) فهما سليما ودقيقا) (ص. 15). كما تضمنت المقدمة آفاق المعالجة النقدية للكتابة والتناص في النص الروائي، وتبارها النقدي المتمثل في (الشعرية بوجه عام، وشعرية المتخيل السردي بوجه خاص) (ص. 20)، ثم الخلفية النظرية والمنهجية التي تسند هذه المعالجة النقدية؛ خاصة الأجهزة النظرية والمفاهيمية المؤطرة للنقد السوسيونصي كما بدأ مع "باختين"، وطورته "كريستيفا"، وعمقه "بيير زيم". علاوة على مفاهيم نظرية التلقي مع رواد مدرسة كونستانس الألمانية، خاصة "ياوس" و"إيزر".

- الباب الأول، تضمن فصلين؛ الأول "من الكتابة إلى التناص" وتحكم فيه معيار "التحقيب"؛ لأن الناقد حاول أن يقترب من جذور "الكتابة" ومناقشة امتداداتها إلى حدود تبلور التناص في سيرة توشي بحركية النص الأدبي. أما الثاني "التناص من المفهوم إلى المصطلح" فجاء مؤطرا برؤيتين؛ الأولى تعريفية، والثانية تصنيفية.

- الباب الثاني، عمل فيه الناقد على الإجابة عن إشكالية تجنيس النص الروائي "خطط الغيطاني"؛ سواء ما تعلق بتجنيس الشكل، أم ما ارتبط بتجنيس الخطاب.

- الباب الثالث، تمفصل هو الآخر إلى فصلين، انصب الأول على معالجة اللغة والمتخيل الأسطوري في "خطط الغيطاني"، باعتبارهما من "آليات التناص". أما الثاني فتمحور حول "تذويت الملفوظات"، حيث يتحول الملفوظ السردى إلى خلفية نصية توجه القارئ صوب المتكلم في الرواية، وصورته الخاصة، ومدى استقلاليته النوعية.

- الباب الرابع، تضمن فصلين، انصب الأول على مقارنة "التشخيص اللغوي" في الرواية، وذلك من زاوية تفعيل مدونة "صورة اللغة" و"تنسيد اللغة" ذات السند الباختيني. أما الثاني "الرايا المتقابلة" فخصصه لمقاربة جمالية الفضاء النصي، عبر التركيز على رمزية البنية المعمارية لـ "خطط الغيطاني" من جهة، وعلى جمالية "الانعكاس الذاتي" في النص الروائي كما بلورها الناقد "لوسيان دالومباخ" L. Dallenbach في مفهوم "الانشطار".

- خاتمة جاءت معبرة "عن أفق دلالي وفني"، فانطلق فيها الناقد أولاً من تركيب النتائج والخلاصات، ومر ثانياً إلى الإجابة عن سؤال المنهجية والمنهج، وانتهى ثالثاً إلى تقييم فني وفكري لنص "خطط الغيطاني".

2- الكتابة و التناص: دائرة التأسيس المفاهيمي

يتجه التأطير المنهجي للموضوع النقدي "الكتابة والتناص في الرواية العربية" نحو تشغيل مدونة نقدية دقيقة، عمد من خلالها الناقد إلى التأسيس المفاهيمي، عبر تفعيل مبدأ التنظير التاريخي في دراسة "الكتابة" و"التناص" داخل النص الروائي؛ بيد أن التأريخ عند "الحبيب الدائم ربي" لا يتخذ بعداً تحقيبياً واستعراضياً للأفكار المتعلقة بـ "الكتابة" و"التناص"، بناء على زمنية تداولهما ولحظة تحولهما، بل يتخذ صورة تأريخ نقدي ولود ومتيج؛ لأنه يتمفصل إلى تأريخ إبستيمي، وآخر تحليلي.

قد يسمح هذا التصنيف برصد دقيق لمكوني الكتابة والتناص، وإبراز كيفية اشتغالهما في النص الأدبي؛ لأنه من زاوية الماهية تبدو الحدود متداخلة بين الكتابة والتناص، بحكم انبثاقهما على مبدأ الامتداد المفوضي إلى إغناء الظاهرة الأدبية في ديناميتها التطورية، وجعل الحدود بين الكتابة والتناص وهمية. لهذا فحينما ننظر إلى "الكتابة" باعتبارها (ظاهرة

بينية : فهي كيان يشتغل ، في استقلال نسبي ، وفق قواعده الخاصة وضوابطه المحايثة ، وهي في الآن عينه مندمجة في كيانات أخرى ، الأمر الذي يجعلها مغلفة بمقدار ومنفتحة بمقدار ، تبعا لنزوعها إلى ربط الشكلي بالجوهري ، الفردي بالجماعي ، الجمالي بالمعرفي ، الإبداعي بالاجتماعي . . (ص . 33) ، فإننا نستحضر بشكل مضمّر " التناص " باعتباره عنصرا بنائيا للنص الأدبي ومنه الروائي ؛ لأنه (ليس هناك تلفظ مجرد من بعد التناص)⁽²⁾ من جهة ، كما أن الكتابة تؤكد الحوارية التناصية بين النصوص الأدبية من جهة ثانية . مما يدفع للتفكير في تشكل التناص في الرواية بناء على جدلية الداخل والخارج ، انطلاقا من كون النص الأدبي (خاضعا لتوجه مزدوج ؛ نحو نسق الدال الذي ينتج ضمنه (لسان ولغة مرحلة ومجتمع محددين) ، ونحو السيرة الاجتماعية التي يساهم فيها كخطاب)⁽³⁾ .

ويبقى البحث في ماهية " الكتابة " و " التناص " منطلقا جوهريا اتخذه الناقد للتأسيس المفاهيمي لهذه المصطلحين النقديين ، فكانت المقاربة مؤسسة على تفكيك بنية الجذر ، وتتبع مسار الامتداد . هكذا خضع البحث لمسار تطوري ؛ فكان الانطلاق من تقريب الجذور الأولى لانبثاق " الكتابة " من رحم " المنطوق " (ص . 28) ، مرورا بالنظر في انتقال مفهوم " الكتابة " من صيغته الأولى المترنة بالتدوين إلى صيغته الجديدة بفعل ظهور الطباعة (ص . 29) ، وصولا إلى صياغة تعاريف لغوية عامة لا تنظر للجانب الوظيفي في مجال الأدبي (ص . 30) ، انتهاء برصد بدايات الوعي " بالكتابة " باعتبارها مجالا نظريا شديد الصلة بالظاهرة الأدبية ، بل تعد جوهر الفعل الإبداعي عموما كما عبرت عنها أعمال بلانشو ، سارتر ، بارت ، دريدا ، كريستيفا . . إلخ ، التي شكلت (محطات أساسية في طريق رد الاعتبار إلى الكتابة باعتبارها " جوهر الأدب " وتحويلا لمراكز الاهتمام فيه) (ص . 31) .

وشكل الحديث عن الكتابة عند الناقد " الحبيب الدائم ربي " منطلقا نحو مساءلة فعل القراءة بحكم العلاقة الجدلية بينهما ، لأن (فعل القراءة وفعل الكتابة يتطلبان تبادل المواقع) (ص . 35) . مما يجعل الإبداع الروائي " كتابة " لا يمكن فك مغالقتها وبناء دلالتها خارج فعل القراءة ؛ حيث يثمر هذا التواصل التفاعلي تنوع الدلالات النصية ، بحكم اختلاف التأويلات التي تقترحها الذات المتقبلة في صيرورتها التواصلية مع النص الروائي ، بحكم أن (النص كمفهوم نظري وكممارسة إبداعية ، كيان زبقي متأب عن كل التحديدات والترسيمات) (ص . 44) . فيبقى النص الروائي بناء لغويا تتحاور بداخله عدة خطابات

لغوية وغير لغوية، مما يؤكد أهمية التناص في بناء النص الأدبي؛ حيث (يمثل التناص Intertextualité كآلية نصية وقرائية، واحدة من التقنيات الخطيرة التي تلجأ إليها الكتابة في بناء "النص الأدبي" على أنقاض نصوص أدبية وغير أدبية، وتزداد خطورتها حين تتحكم في هذه الحقيقة مقصدية واعية بها) (ص. 43). وهذا ما يجعل "الكتابة" و"التناص" خاضعين لمبدأ التعالق الجدلي والتفاعل البنائي، لأن (الكتابة تعتمد التناص كآلية استراتيجية في بناء النص وقراءته وتأويله، والتناص، بدوره، يحتاج إلى الكتابة كي يتمرأ ويشغل في النص) (ص. 46).

وتظل مقارنة علاقة الكتابة والتناص رهينة بضبط الإطار النظري لهذا الأخير، مما تطلب من الناقد البحث في نشوء وامتدادات التناص؛ بدءاً بالتعريف الذي صاغته "كريستيفا"، بناء على اجتهادات "باختين" (ص. 55) الذي جعله مبنياً على الحوار والتهجين والأسلبة (ص. 56)، مروراً بمجهودات "ج. جينيت" الذي قدم نموذجاً يؤكد تحقق التناص على مستوى الأجناس الأدبية (ص. 58-59)، وصولاً إلى "ج. ريكاردو" ومفهوم "التناص العام" (ص. 59) و"ل. دالومباخ" ومفهوم "الإنشطار" (ص. 59). ليتضح أن التناص هو (استحالة العيش خارج النص اللامتناهي)⁽⁴⁾، لأن النص الأدبي يمتلك بنية فنية ودلالية تعبر عن (حوارية بين واقعين (نصين) من طبيعتين متباينتين في نص واحد، إنه كلام عن تظهير المعيش كلفة في بنية النص، عن تجلي تكوين النص وأصله Géno-texte في ظاهر النص Phino-texte) (ص. 97). فيغدو التفكير في التناص تفكيراً في "العلاقات التناصية" المتنوعة والمحكومة بآليات دقيقة تساهم في التداخل والتفاعل اللغوي والنصي مثل: التحقيق، والتحويل، والحرق.

وأفضى حديث الناقد عن الكتابة والتناص في النص الإبداعي "خطط الغيطاني" لجمال الغيطاني إلى الخوض في الالتباس الأجناسي للكتابة الخطاطية. وقد تحكم في هذا الالتباس غياب تصنيف أجناسي لمؤلف "خطط الغيطاني"، لتبقى المكونات النصية والمرجعية أساسية في تحديد الهوية الأجنبية. لذلك، فالطبقات النصية والعناصر الفنية جعلت "خطط الغيطاني" رواية، كما تعكسه عناصرها البنائية: أحداث، لغة سردية، زمن، مكان، محكميات متنوعة، إلخ، وقراءتها التأويلية؛ مما يعني أن ("خطط الغيطاني" تجربة كتابية تحفر مسارها في اتجاه البحث عن أفق للرواية العربية وإن كان لا

يحسم في جنسية هذا العمل . (ص . 96) . فضلا عن ذلك فالالتباس الأجناسي لـ " خطط الغيطاني " ناجم عن تنوع المرجعيات الخطائية : تاريخية ، وواقعية ، وأسطورية ، ليطماشى تصور الناقد مع رؤية " باختين " التي تقر أن (الرواية هي نوع أدبي ذو طبقات متعددة)⁽⁵⁾ . مما يجعل الكتابة والتناص في متخيل " خطط الغيطاني " يؤكدان التعايش الجمالي ، المقضي إلى تعميق جمالية الاندماج بين عدة مرجعيات خطائية في النص الإبداعي ، الذي تحول إلى (نوع من الإنتاجية)⁽⁶⁾ ؛ إنتاجية امتدت لالتقاط قضايا التاريخ في امتداداته الثلاثية ، الماضي والحاضر والمستقبل (ص . 99) ، وعناصر الواقع (ص . 102) بتجلياته الإحالية والشخصية (من الشخوص) والتمثالية ، ومكونات الأسطورة (ص . 112) بعناصرها الخارقة والخرافية والغيبية . كل ذلك جعل المرجعيات الخطائية المتنوعة تدعم التناص وتخدم الكتابة ، مما يركي فرضية كون الغيطاني في خطته يسخر الأسطورة والتاريخ والواقع لخدمة الكتابة لا العكس (ص . 116) .

3- سوسولوجية الكتابة والتناص

تعلن رواية " خطط الغيطاني " عن بعدها السوسولوجي ، من زاوية مطارحة الناقد للكتابة والتناص ، عبر اللغة الروائية ، باعتبارها نسقا لسانيا واجتماعيا ، لذلك (لا حاجة تدعو إلى مقابلة الرواية بالواقع لأن الواقع يحاضر في الزاوية على المستوى اللساني نفسه)⁽⁷⁾ . لهذا ، حاول " باختين " أن يقدم تصورا شموليا للنص الروائي ، الذي يغدو مجالا حواريا للتنوعات اللغوية والأصوات السردية والنصوص الإبداعية . وهو ما عمقته " كريستيفا " في مقاربتها للتناص وبعده الاجتماعي ، ليتضح (أن النص ليس تلك اللغة التواصلية التي يقتنها النحو ، فهو لا يكتفي بتصوير الواقع أو الدلالة عليه . فحيثما يكون النص دالا فإنه يشارك في تحريك وتحويل الواقع الذي يسك به في لحظة انغلاقه)⁽⁸⁾ .

نفهم ، من هذا ، أن النص الروائي لا يعكس واقعا بل يقدم تصورا عنه ، لأن اللغة نسق لساني لا يمكنه التقاط الواقع في صورته الميكانيكية بل يوصل دلالات هذا الواقع . فتغدو اللغة الروائية ، من منظور الناقد ، " آلية تناصية " تتخذ مظهرات عديدة في " خطط الغيطاني " ؛ حيث امتلك التناص بعدا سوسولوجيا عبر حوارية عدة أنماط لغوية يحصرها " باختين " في ما سماه بـ " صورة اللغة " و " تنضيد اللغة " ⁽⁹⁾ .

ويكشف الحضور اللغوي المتعدد والمتنوع في نص الغيطاني عن سوسولوجية الكتابة والتناص. ويبرز الناقد "الحبيب الدائم ربي" ذلك بدراسة اللغات المنقولة "نقلا أمينا" من أصولها ومصادرها النصية، واللغة المحولة عبر فعل المحاكاة الافتراضية لبنيات أسلوبية ولغوية مختلفة قديمة وحديثة. هكذا، فحضور لغة القرآن الكريم والشعر والتصوف والتعليم والإخبار والأغاني والمستنسخات والإعلانات والخطب... إلخ، في "خطط الغيطاني" تعبر عن تفاعل حوارى بين عدة مرجعيات اجتماعية ومعرفية، مما يساهم في تحول النص إلى مجال يلعب فيه ويمارس التحويل الإستيمولوجي والاجتماعي والتاريخي⁽¹⁰⁾.

ويتجاوز البعد الاجتماعي في "خطط الغيطاني" بنية اللغة صوب المتخيل الروائي، خاصة المتخيل الأسطوري في مرجعياته الإسمية (ص. 138-139) والفعلية؛ لذلك فإن (خطط الغيطاني جعلت من المتخيل الأسطوري عنصرا بانيا لا غنى عنه في بلورة المسار السردي الذي تنتجه ذات كاتبة) (ص. 143).



4- الجمالي والمرجعي في النص الروائي

يبنى الناقد "الحبيب الدائم ربي" جمالية الاندماج بين الاستيتيقي والمرجعي في نص "خطط الغيطاني" عبر تعليق البحث في "صورة اللغة" بمفهوم "باختين"⁽¹¹⁾. وقد اعتمد الناقد مبدأ الإنتاجية في التفاعل مع المفاهيم الباختينية، مما جعل الجمالي والاجتماعي يتفاعلان في بنية الرواية، بل يتعمق الوعي بالعالم الروائي عبر علاقتهما الجدلية.

ويعمق الناقد البحث في الجمالية النصية عبر مسألة "الفضاء النصي" للرواية، مادامت "خطط الغيطاني" تتأسس على تركيبات بصرية (كتابية) متنوعة، مألوفة في فن الخطط وغير مألوفة في الكتابة الروائية (ص. 187). فتبني، بذلك، الأفضية في النص الروائي على جدلية الانغلاق والانفتاح، وعلى آليات تقنية وفنية كالتكرار والتجاوز والتشذير. وتعد اللغة حجر الزاوية في دمج المكون الاستيتيقي والمرجعي في الرواية؛ حيث يضطلع "التشخيص اللغوي" بمهمة الإيهام بواقعية الحدث. لذلك فالناقد "الحبيب الدائم ربي" يدعم افقه النقدي، الرامي إلى تعميق جمالية الاندماج بين الجمالي والمرجعي في النص الروائي، بكشف جمالية الالتباس والإدهاش، التي تخلقها اللغة لدى المتلقي

(لدرجة أن الالتباس، المبني على التشخيص اللغوي والاشتراك اللفظي، قد يصل بهذا "القارئ-الكاتب" درجة التشكيك فيما إذا كان بصدد مكونات رمزية أو هو إزاء مكونات مادية) (ص. 194).

وتستمد الرواية أهميتها، عند الناقد، من جمالية التداخل الفضائي؛ حيث يتعمق التعالق بين الجمالي والمرجعي عبر الانشطار الروائي -بلغة دالومباخ- بنياته الوظيفية في نص "خطط الغيطاني"، لأن (الانشطار المدمج عضويًا بالنص الخططي ذي الظاهر والباطن، والقائم بوظيفتي تأمل الكتابة وتأمل المعمار ما ينفك يؤجج التوتر بين النص وأبعاضه) (ص. 206).

على سبيل الختم

خلاصة القول إن المنجز النقدي "الكتابة والتناص في الرواية العربية: دراسة نصية لآليات الإنتاج والتلقي في خطط الغيطاني" للناقد والمبدع "الحبيب الدائم ربي" مقارنة عميقة لبعض العناصر النصية البنائية للرواية: الكتابة والتناص؛ مقارنة أفضت إلى تشييد نسق نقدي يشغل على جمالية الاندماج بين الجمالي والمرجعي داخل نص روائي ملتبس في هويته الأجنبية. ويتبين أن القراءة النقدية لـ "خطط الغيطاني" دعمت أهمية اللغة في تفسير الهوية النظرية بين الكتابة والتناص، ومنهاجها في إبراز قدرة اللغة، بأنماطها وبمجالاتها التعبيرية المتنوعة، على تحقيق جمالية الاندماج؛ لأن (التناص والانعكاس الذاتي للأدب ليس ملمحين محددين بطريقة نهائية، ولكنهما شكلان بارزان لاستخدام اللغة)⁽¹²⁾. وهو ما يؤكد الناقد "الحبيب الدائم ربي"، مركزًا على حركية اللغة واشتغالها النصي وانفتاحها على بنيات تعبيرية متنوعة: (إن كتابة التناص في "خطط الغيطاني" تعددية لا على صعيد اللغات الموظفة فقط، وإنما على صعيد توظيف النصوص اللغوية وغير اللغوية، وخرقها ثم إعادة خلقها من جديد) (ص. 214). وذلك ما يجعل اللغة الروائية قوية في تعميق الربط بين الكتابة والتناص، فيتم تفعيل إنتاجية النص الروائي، وتحقيق جمالية التداخل بين الفني والمرجعي، وتعطيل كل مظاهر الانفصال بينهما.

- (1) الحبيب الدائم ربي، "الكتابة والتناص في الرواية العربية: دراسة نصية لأليات الإنتاج والتلقي في خطط الغيطاني"، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، 2004، وأرقام الصفحات في المقال التي لا تحيل على الهوامش هي أرقام صفحات الكتاب.
- (2) تزفيتان تودوروف، "ميخائيل باختين: المبدأ الحوارية"، ترجمة: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1996، ص. 124.
- (3) جوليا كريستيفا، "علم النص"، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، البيضاء، ط. 2، 1997، ص. 9-10.
- (4) حافظ محمد جمال الدين المغربي، "التناص. المصطلح والقيمة، علامات في النقد"، المجلد 13، ج. 51، مارس 2004، ص. 275.
- (5) ميخائيل باختين، "الملحمة والرواية"، ترجمة: جمال شحيد، معهد الإنماء العربي، بيروت، ط. 1، 1986، ص. 26.
- (6) O. Ducrot/T. Todorov, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, éd. Seuil, 1972, p. 443.
- (7) د. حميد حمداني، "النقد الروائي والإيديولوجيا"، المركز الثقافي العربي، بيروت/البيضاء، ط. 1، 1990، ص. 33.
- (8) جوليا كريستيفا، "علم النص"، مذكور، ص. 9.
- (9) ميخائيل باختين، "الخطاب الروائي"، ترجمة وتقديم: محمد براءة، دار الأمان، الرباط، ط2، 1987، انظر على التوالي الصفحات: 52 - 108.
- (10) جوليا كريستيفا، "علم النص"، مذكور، ص. 13.
- (11) تتحقق "صورة اللغة" عند باختين عبر (ثلاثة أصناف أساسية: 1/ التهجين. 2/ تعالق اللغات القائم على الحوار. 3/ الحوارات الخالصة) (ص. 108). ضمن، ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة وتقديم: محمد براءة، مذكور.
- (12) جوناثان كولر، "مدخل إلى النظرية الأدبية"، ترجمة: مصطفى بيومي عبد السلام، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط. 1، 2003، ص. 53.

إصدارات أمازيغية

ذ. م. أ.

أصدر المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، خلال السنوات الأخيرة، عددا كبيرا من الكتب والمطبوعات، يتعلق بعضها بالإبداع الأدبي الأمازيغي، شعرا وسردا، وبعضها بالبحث العلمي في السوسولوجيا وفي اللغة والأنثروبولوجيا والتاريخ. إصدارات لها أهميتها، على مستوى تطور الإبداع الأمازيغي والبحث العلمي في الثقافة المغربية على رأسها الثقافة الأمازيغية. . .

نقدم من تلك الإصدارات ما يلي :

التراث والمتاحف بالمغرب

لمجموعة من الباحثين

"التراث والمتاحف بالمغرب"، كتاب صدر ضمن سلسلة الندوات والمناظرات تحت رقم 11، عن مركز الدراسات الأنثروبولوجية والسوسولوجية التابع للمعهد الملكي للثقافة الأمازيغية. يضم البحوث التي أقيمت في الملتقى الثقافي الذي نظمه المركز المذكور أيام 24 و25 شتنبر 2004. تتكون مادة الكتاب من قسمين أحدهما باللغة العربية يمتد عبر ستين

صفحة، يضم، بعد التقديم، بحوثا تعالج أساليب حماية التراث المادي والروحي والعمل على الدفع به نحو المساهمة في التنمية المستدامة. وقسم آخر باللغة الفرنسية يحتوي، بعد كلمة تقديم الندوة، بحوثا ركزت على إبراز تجليات التراث الثقافي الأمازيغي من خلال الحفريات ومواد المتاحف الجهوية، والعمل على إنقاذ هذا التراث من الضياع . . .

وعبر تلك المواد اهتم الكتاب بمفهوم التراث في أبعاده الطبيعية - المجالية والتاريخية - الثقافية، ومختلف مكونات هذا التراث في المغرب، خاصة التراث الأمازيغي لقدمه وغناه ولانحداره نحو الضياع" ومنه "التراث الصخري بنقوشه وكتابه بالأمازيغية القديمة". والتراث الحضاري من مثل "المباني التاريخية والعقارات والمنقولات من مخطوطات وأشكال تعبيرية وإبداعية ومن أساليب موسيقية وإيقاعية ورقصانية وتقاليد مطبخية" (ص. 7). والمؤسسات الاجتماعية اللصيقة بالإنسان الأمازيغي وبمجاله الطبيعي. وقد اهتمت هذه المادة أيضا بضرورة الوعي بأهمية التراث المغربي في مجال التنمية، وبضرورة العمل على إنقاذه والحفاظ عليه وحمايته . . .

لذلك يمثل هذا الكتاب أهمية خاصة في المجال الذي يتناوله، خاصة وأن مثل هذه الكتابات حول التراث في المغرب نادرة جدا. هو قيمة مضافة، ليس إلى مكتبة المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية فقط، وإنما أيضا للمكتبة المغربية عموما.

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

إزрман ن تاذجست IZRMAN N TADJST

أو "ضفائر الظلام"

للكاتبة مایسة رشيدة لمراقي

"إزрман ن تاذجست IZRMAN N TADJST"، مجموعة قصصية باللغة الأمازيغية، تنوع الشمال، تضم ثلاث عشرة قصة، في 94 صفحة من الحجم المتوسط، مكتوبة بالحرف اللاتيني وحرف تيفيناغ. صدرت سنة 2006 عن مركز الدراسات الفنية والتعبير الأدبية والإنتاج السمعي البصري التابع للمعهد الملكي للثقافة الأمازيغية.

وهي قصص تتناول واقع قرى مكتنة على الجبال قرب الساحل المتوسطي في الريف، يعيش أهلها:

- على الهجرة، فتتناول الضياع الذي يعاني منه المهاجر في الغربة والذي يمزق الأسرة في القرية، التي هاجر منها وهي تنتظر العودة السارة التي في الغالب لا تتم. بينما تشكو القرية إفراغها من أبنائها، إفراغا يحول التراب غبارا تتلاعب به الرياح، ويدفع ظلام الأزمنة إلى أن يغطي الجبال وصخورها، فتتأهب الذئاب مكشرة عن أنيابها للانقضاض على الحياة في القرية. وتوقع الساردة العجوز نهاية ابنها مع نهاية القرية نفسها.

- وعلى ممارسة الصيد البحري في بحر استهلكته بواخر الصيد الأجنبية فيزداد السمك ندرة، ولا تجمع الشبكة غير أطراف شباب هاجروا سريا في قوارب الموت فابتلعهم البحر قبل أن يصلوا اللجنة الوهمية. لقد تمزقت جثثهم بين الصخور في أعماق البحر...

- وعلى التشبث ببعض العادات السائدة في القرية، من لقاءات جماعية وثنائية في فضاءات ضيقة كالمقاهي، أو واسعة صاخبة من مثل الأسواق، يعالج الناس شؤونهم فيها سيرا على تراث تاريخهم السابق. وتحت ضوء القمر يغني الناس أغاني اللقاء والفرار معا. وعلى تأكيد أصالة الأب الأمازيغي المرتبط بأرضه، رغم معاناته الغربة بين الناس في وطنه، ولتجاوز غربته يدعو إلى تعاون الجميع للإقلاع بالوطن نحو الأمام.

وفي نفس الآن تعود الكاتبة عبر الساردة إلى أنها ككاتبة وكشخصية:

- فتتعامل مع الكتابة، بحيث كلما توهمت أنها أنهت قصة تداعت عليها قصص أخرى، وقبل أن تنتهيها تحتج عليها شخصياتها لكونها زرعت الفتنة بينها، وجعلت الأسر تتصارع، الأمر الذي يؤدي إلى تمرد تلك الشخصيات وفرارها من النافذة. إشارات إلى صعوبة القبض على كيانات تلبسها القضايا والأفكار. هي تجربة جديدة تعمل على محاسبة الكاتب لذاته ومواجهة صعوبة التحكم في كل مكونات الكتابة.

- والعودة إلى الأنا تم بالتركيز على هواجس الذات في حوار ذاتي Autodialogue خاص. يعمق المعاناة مع الوحدة والغربة ويقمطها في سراويل الخوف والضياع والأفكار المتسلطة على العقل، دون إرادة استحضارها، ويتسلط الموت المطل من تلك الأفكار بين حين وآخر...

يعتمد أسلوب هذه المجموعة القصصية، بتفاوت بين قصصها، جملا قصيرة، و توالد عبارات مجازية وأحيانا رمزية والاشتغال على اللغة المهتمة بالعمق السيكلوجي.

ومن حين لآخر يركن هذا الأسلوب إلى المنولوج الداخلي وإلى لغة أمازيغية تراثية، لغة تجسدية أحيانا وتجريدية حيناً مع استغلال كل طاقاتها الشعرية.

هي مجموعة حاولت القبض على القضايا الاجتماعية والفكرية والإبداعية والذاتية بشفافية، تقدم بها مسار الكتابة بلغة لم تراكم بعد تجربة سرديّة حدائثية سواء في القصة القصيرة أو في الرواية، فأجهدت الكتابة الذات لتستخرج من تلك اللغة أكبر قدر من الإمكانات الإبداعية، وتسهم في وضعها على الطريق المناسب للسرد الحديث . . .

Transitivité et diathèse en tarifite

للمرحوم قاضي قدور

يقع الكتاب في 338 صفحة من الحجم الكبير. صدر سنة 2006 عن مركز التهيئة اللغوية التابع للمعهد الملكي للثقافة الأمازيغية ضمن سلسلة الأطروحات والدراسات النقدية، تحت عدد 1. والكتاب مكتوب باللغة الفرنسية وهو في الأصل أطروحة لنيل دكتوراة الدولة، تمت مناقشتها في جامعة الصوروبون الجديدة بباريس سنة 1989-1999، تحت إشراف الأستاذ ديبيلكوهن David Cohen. يضم الكتاب بين دفتيه، بعد التقديم و الشكر للأستاذ المشرف ولكل من ساعد الكاتب في إنجاز عمله، المدخل الذي يحتوي:

- الأطروحة: 1- تكون وتحول. 2- نماذج نظرية واختيارات ميتودولوجية. 3- الكلام المباشر: في آيت - سيدال. 4- اختزالات ورموز.

ثم خمسة فصول أهم موادها هي:

- بنية الجملة ونسق الكلمات: ملاحظة تمهيدية. تحديد وضعية الفاعل: - وضعية المشكل. تميز وضعية المفعول: مدخل: استراتيجيات تميز وضعيات المفعول. المبني للمجهول والمفارقة: "وظيفة/ دور"، واعتبارات عامة ونظام التأويل. ثم الخاتمة.

يكتسي هذا الكتاب أهمية خاصة سواء في مغامرته لتناول لغة أمازيغية ولهجة ريفية لم يسبق للمغاربة أن تناولوها بهذا الزخم والدقة والعمق، أو في فضائه النظري القائم على ما أنتجه تطور اللسانيات الحديثة في الغرب وبالأساس في جامعات فرنسا، أو بوضعه اليد على المكونات الرئيسية التي تتحكم في تنظيم وتحديد البنية الداخلية للغة للكلام الأمازيغي

ومعجمه من خلال التنوع اللفظي . ويعتمد الكتاب على الضبط النظري الذي أنتجته التيارات التي تناولت اللغات واللهجات في العالم ، وعلى الدراسة التطبيقية لتركيب الكلمات والجمل والخطابات ، على مستوى المعجم والصرفي والنحوي ، والدراسة المقارنة بين التراكيب المختلفة في الأمازيغية وغير الأمازيغية . . .

لذلك يمكن اعتبار هذا الكتاب مكسبا هاما للغة الأمازيغية بكل تنوعاتها ، ومرجعا أساسيا في اللغات الأخرى بما فيها العربية . فهو يعتمد مفاهيم ومصطلحات عامة ودقيقة لم تنتجها اللغة المدروسة ، وإنما أنتجها البحث اللساني العالمي الحديث . وهكذا بقي تفكير المرحوم قاضي قدور في هذا المجال سائدا بقوة في أطروحاته هذه ، وفي نفس الوقت قيمة مضافة إلى المجال اللساني المغربي والعالمي .



ندوات وملتقيات

* ندوة الصحراء والسينما

يومي السبت والأحد 2 و3 فبراير 2008

بأرفسود بشراكة وتعاون بين المكتب المركزي لاتحاد كتاب المغرب وجهة مكناس - تافيلالت. وبدعم من عمالة إقليم الرشيدية والمجلس البلدي لأرفود، بمشاركة: محمد كلاوي، مهدي لماني، حفيظ العيساوي، عمر بلخمار، حسن بحراوي، عبد الحق بديار، مصطفى النحال، محمد صوف، ادريس اشويكة، خالد الحضري، عبد الرحيم العلام، بشير القمري، حميد اتبائو، عز الدين الخطابي، عبد الإله الجوهري، مبارك حسني، موحى صواك، سعاد باهشار، سعيد كريمي، عبد الحميد عقار، وساهم في الجلسة الافتتاحية بكلمة في موضوع الندوة الأديب المثقف حسن أوريد والي جهة مكناس تافيلالت، والسيد رئيس المجلس البلدي لمدينة أرفود.

* برنامج اتحاد كتاب المغرب في المعرض الدولي للنشر والكتاب بالدار البيضاء

الدورة 14 - 2008، بتعاون مع وزارة الثقافة:

الأربعاء 13 فبراير 2008

مائدة مستديرة: "راهن الأدب المغربي المكتوب بالفرنسية"

بمشاركة: قاسم باصفاو - رشيد بنحدو - يوسف وهبون - رجاء بنشمسي - علي

تيزلكاد ؛ تنسيق : مصطفى النحال .

الخميس 14 فبراير 2008

مائدة مستديرة : * محمد السجلماسي : تجربة في الفن والبحث *

بمشاركة : عبد الكبير الخطيبي - موليم العروسي - محمد الصغير جنجار - عبد
الرحيم السجلماسي ؛ تنسيق : أحمد جاويد .

الخميس 14 فبراير 2008

مائدة مستديرة : * الأدب والمجتمع : رؤى لجيل جديد ، أية آفاق ؟ *

بمشاركة : عبد الكريم جويطي - محمد بودويك - زهرة زيراوي - شرف الدين
ماجدولين - الزبير بن بوشتي - محمد المزدوي ؛ تنسيق : عبد الحق ميفراني .

* ندوة حوار الثقافات في ظل العولمة: هيمنة أم تضامن ؟

الحاجب : الجمعة - السبت 7 - 8 مارس 2008 بشراكة وتعاون بين المكتب المركزي
لاتحاد كتاب المغرب وجهة مكناس - تافيلالت ، وبدعم من عمالة إقليم الحاجب ومجلس
الجماعة بها ، وبمشاركة الأساتذة : عباس الحارزي - كمال عبد اللطيف - وليد صالح -
حسن مخافي - إدريس كثير - الميلودي شغوم - ليفي شمعون - أنور المرتجي - أحمد
فرشوخ - سعيد بنكراد - مصطفى بوهندي - عبد الرحيم العلام - عبد الحميد عقار .
وشارك في الجلسة الافتتاحية بكلمة في موضوع الندوة السيد سعيد اشباعو رئيس مجلس
جهة - مكناس تافيلالت .

* ندوة في العقل ونقد العقل: قراءات في أعمال المفكر والفيلسوف محمد عابد
الجابري ، بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بنمسيك بالدار البيضاء يوم الخميس 26 يونيو
2008 ، بمشاركة الأساتذة : عبد المجيد قدوري - عبد الحميد عقار - عبد الإله بلقزيز - عمر
بوفتاس - عبد العالي معزوز - بلال الحسن - محمد الشيخ - سليم رضوان - محمد
المصباحي - عبد اللطيف فتح الدين - عبد القادر الشاوي - محمد عابد الجابري .

* ملتقى المرأة والكتابة ، الدورة الثامنة ، تنظيم المكتب المركزي لاتحاد كتاب المغرب

بتنسيق مع فرع الاتحاد بأسفي، وبدعم وشراكة مع ولاية جهة دكالة- عبدة ومجلس جهة دكالة- عبدة والمجلس البلدي لأسفي :

ندوة الكتابة النسائية: القصة القصيرة: تجارب، أساليب، رؤى؛ خلال يومي 18 - 19 يوليوز 2008 بمشاركة الأساتذة : نجيب العوفي، ربيعة ريحان، فاطمة السويدي، لطيفة باقا، عبد الفتاح الحجمري، محمد معتصم، فاطمة محمد الهديدي، محمد قاسمي، مصطفى النحال، مصطفى يعلى، أحمد زنيبر، مليكة نجيب، عبد الرحمان التمار، حسن رياض. وشارك في الجلسة الافتتاحية بكلمات في موضوع الملتقى السادة: والي جهة دكالة - عبدة، ورئيس المجلس البلدي بأسفي، ورئيس اتحاد كتاب المغرب.

أمسية شعرية بمشاركة: أمينة المريني، إسماعيل ازويريق، كمال أخلاقي، عزيز أزغاي، منير الإدريسي، يونس الحبول، عبد الحق ميفراني.

زكية داود: تكريم واحتفاء بمشاركة: محمد العربي المساري (قدمت مساهمته بالنيابة عنه)، أنور المرتجي، أحمد الخارثي، حسن بحراوي، إدريس الخوري، محمد أقضاض، أحمد العاقد، عبد الرحيم العلام، وزكية داود؛ وافتتح الاحتفاء بكلمة لرئيس الاتحاد عن أعمال الكتابة ومجلة " لا مالف " .

*** ندوة الرواية المغربية اليوم: أسئلة الذات والمجتمع**

25 - 26 يوليوز 2008 بالمكتبة الوطنية بالرباط، تنظيم المكتب المركزي لاتحاد كتاب المغرب بتعاون وشراكة مع وزارة الثقافة، وبمشاركة الأساتذة : سعيد يقطين، عبد العالي بوطيب، القمري بشير، محمد الداوي، رشيدة بنمسعود، عبد الفتاح الحجمري، رشيد بنحدو، حميد لحمداني، عبد اللطيف محفوظ، حسن المودن، عبد الرحيم العلام، سعيد علوش، عبد الله مدغري علوي، حسن بحراوي، أحمد عصيد، مصطفى النحال، شرف الدين ماجدولين، أحمد فرشوخ، نور الدين صدوق، هشام العلوي، محمد الدوهو، الطائع الحداوي، مبارك ربيع، أحمد المديني، الميلودي شغوم، عبد الكريم جويطي،

محمد أقضاض، محمد غرناط، أحمد الكبير، خالد أقلعي، أحمد اللوزي، شعيب حليفي، وعبد الحميد عقار. وفي الجلسة الافتتاحية ألفت الفنانة ثريا جبران اقريتييف وزيرة الثقافة، كلمة في موضوع الندوة.

● حفل تسليم جائزة اتحاد كتاب المغرب للأدباء الشباب دورة 2007، وقد أقيم الحفل بالرباط، يوم الجمعة 18 أبريل 2008، بدعم وشراكة مع مؤسسة صندوق الإيداع والتدبير، بقاعة الندوات عبد الرحيم بوعبيد بمقر المؤسسة.

● أعضاء جدد في اتحاد كتاب المغرب: بحضور عضوي لجنة التحكيم الأستاذين محمد مصطفى القباچ وحسن بحراوي، وأعضاء المكتب المركزي وورثاسة رئيس اتحاد كتاب المغرب، انعقد اجتماع بمقر الاتحاد يوم الجمعة 23 ماي 2008 للنظر والبت في طلبات العضوية للمترشحات والمترشحين الجدد، ولمن قدمت أعمالهم للقراءة. وبعد النظر في الضوابط، وفي تقارير القراءة، تقرر منح العضوية في اتحاد كتاب المغرب للكتاب والكتابات الآتية أسماؤهم:

محمد مطالسي، عزيز الحدادي، أعراب اسمعيلي (علي تيزلكاد)، عبد الواحد بن ياسر، سعيد أحباط، رشيد حجيبة، نهاد بنعكيد، محمد سعيد الريحاني، عبد الرحمان التمار، محمد بونجمة، محمد بريكي بلقايد، عبد الرحمان مسحت، سهام بوهلال، بوعزة بنعاشر، عبد القادر الجموسي، ابراهيم الحجري، مصطفى الزباخ، حفيظة الحر، صباح الدي، أحمد بومعيز، جميل حمداوي، الزهراء البصري النقراشي، أحمد المخولفي، عبد اللطيف الزكري، سلام احمد ادريسو، عبد الإله المويسي.

* مواقف الاتحاد :

اتحاد كتاب المغرب يدين الحصار الظالم على الشعب الفلسطيني ويشجب العدوان الإسرائيلي على غزة :

يتابع المكتب المركزي لاتحاد كتاب المغرب ، بقلق وانشغال عميقين ، وقائع الحصار الظالم على الشعب الفلسطيني في غزة ، والتوغلات العسكرية اللاقانونية بها . إن اتحاد كتاب المغرب يعتبر هذا الحصار جريمة ضد الإنسانية ترتكب في حق الفلسطينيين ، واعتداء سافرا على حق الشعب الفلسطيني في الحياة ، والسيادة والدولة الديمقراطية المستقلة .

ويؤكد الاتحاد ، من جديد ، إدانته المطلقة للحصار وللتقتيل الإسرائيلي للشعب الفلسطيني ، ويطالب المجتمع الدولي ، وأحرار العالم ، بشجب هذا العدوان الإسرائيلي ، وبذل الجهود اللازمة لإيقافه ، وتعويض الشعب الفلسطيني عما لحقه من أضرار ودمار وإبادة .

المكتب المركزي لاتحاد كتاب المغرب

الرباط في 27 يناير 2008



ويشجب العدوان الإسرائيلي على غزة :

تواصل القوات الإسرائيلية عدوانها السافر على الشعب الفلسطيني في غزة ، مخلفة عشرات الضحايا الشهداء من المواطنين والمواطنين ، ودمارا شاملا للبنيات والمرافق في إطار حرب إبادة أصبحت إسرائيل مختصة فيها . ويؤكد المكتب المركزي لاتحاد كتاب المغرب ، من جديد :

- شجبه وإدانته التامين لهذا العدوان الهمجي ، ويطالب بالوقف الفوري له ولآثاره المدمرة ، وتعويض الشعب الفلسطيني عما يصيبه من دمار وتخريب وإفناء ؛

- دعوته لمقاطعة معرض باريس للكتاب ، احتجاجا على استضافته لدولة إسرائيل بوصفها ضيف شرف للدورة ، وعلى ما تشبث به إسرائيل من المعادة للسلم وللحق في الحياة والقيم الإنسانية والثقافية القائمة على التعايش ، واحتجاجا على مواصلة إسرائيل لخروقاتها ضد المواثيق الأممية ؛

- تضامنه المطلق مع الشعب الفلسطيني ، ومع حقه في الحياة وفي السيادة ، وفي الدولة الوطنية الديمقراطية .

2008 - 3 - 3

ويتضامن مع الأديب والصحفي رشيد نيني:

تلقي المكتب المركزي لاتحاد كتاب المغرب باستياء وقلق، خبر الاعتداء على الأديب والصحفي رشيد نيني، مدير جريدة "المساء" في الشارع العمومي، مساء الأحد 3 فبراير 2008. ويعبر اتحاد كتاب المغرب عن استنكاره الشديد لهذا الاعتداء الشنيع في سياق استنكاره المتواصل للعنف مهما كانت دوافعه وأسبابه؛

ويطالب بفتح تحقيق موضوعي ونزيه يكشف عن المنفذين والمتورطين في مثل هذه الأساليب المرفوضة والمدانة. مثلما يطالب المسؤولين باتخاذ الإجراءات اللازمة للحد من ظاهرة العنف ضد الصحفيين والمثقفين، ضماناً لحقهم في حرية الرأي والتعبير.

المكتب المركزي لاتحاد كتاب المغرب

6 فبراير 2008

ويعزي في وفاة الشاعر الطاهر دحاني :

تلقي المكتب المركزي لاتحاد كتاب المغرب بحزن وألم، خبر وفاة الشاعر الطاهر دحاني عن عمر يناهز الستين سنة.

<http://Archivebeta.Sakhrir.com>

الراحل من مواليد 1948، عمل مدرساً ثم مفتشاً بالتعليم الثانوي التحق باتحاد كتاب المغرب في ماي 1976. صدر له بالاشتراك ديوان شعري بعنوان "البريد يصل غداً". كان له إسهام في الكتابة المسرحية، ويتذكر جمهور المسرح باعتزاز مسرحيته "مارلين تقرأ كليلة ودمنة"، والتي شخصتها فرقة المسرح الطليعي بوجدة، ونالت عدة جوائز، واهتمام لافت بالثقافة السينمائية. عرف بين أصدقائه وجمهور الأنشطة الثقافية بروحه الفكاهة.

وبهذه المناسبة الأليمة، يعبر المكتب المركزي لاتحاد كتاب المغرب، عن تعازيه الصادقة، ومواساته الخالصة، لأسرة الفقيد وأصدقائه، متمنين للجميع حسن الاحتمال وجميل الصبر.

المكتب المركزي لاتحاد كتاب المغرب

30 يناير 2008

ويعزّي في وفاة المجاهد الهاشمي الفيلاي:

الرباط في 22 يوليوز 2008

المحترم

الأستاذ عباس الفاس

الأمين العام لحزب الاستقلال

تحية مواساة وعزاء . وبعد ،

تلقينا ، في المكتب المركزي لاتحاد كتاب المغرب ، بحزن وألم بالغين نبأ وفاة الوطني
الغيور المجاهد الهاشمي الفيلاي . لقد كان الفقيه مثالا للروح الوطنية الصادقة ، ونبراسا
لمعاني الفداء والتضحية ، وعلمنا من أعلام المقاومة والثقافة بالمغرب المعاصر . تشكل وفاته
خسارة للمغرب ، الذي يحتاج إلى جهود أبنائه المخلصين من كل الأجيال . وإذ نشاطركم ،
وأسرته الصغيرة والكبيرة ، الأسى والحزن ، نعبئ لكم ، باسم اتحاد كتاب المغرب ، عن
أخلص التعازي وأصدق المواساة ، متمنين لكم وإخوة الفقيه في حزب الاستقلال ،
ولأسرته ومعارفه وأصدقائه ، جميل الصبر وحسن الاحتمال .

مع فائق التقدير

عبد الحميد عقار

رئيس اتحاد كتاب المغرب

* الحياة التنظيمية للاتحاد :

- اجتماع المجلس الإداري :

بدعوة من المكتب المركزي، وتطبيقا للقانون الأساسي للاتحاد، انعقدت الدورة الثالثة للمجلس الإداري لاتحاد كتاب المغرب، يوم السبت 24 ماي 2008 بمقر اتحاد كتاب المغرب بالرباط. وحسب القانون الأساسي للاتحاد، فالمجلس الإداري يناقش مشروع البرنامج الثقافي العام، والميزانية التقديرية لإنجازه. فبعد تقديم المشروعين، الخاصين بسنة 2008، وبعد المناقشة بالإضافة والتعديل، وبعد إبداء الملاحظات والانتقادات والاستفسارات، وبعد التوضيحات اللازمة، صادق المجلس الإداري لاتحاد كتاب المغرب على المشروعين، وعلى الاقتراحات، مع تعبير عضوين عن امتناعهما عن التصويت.

يتضمن البرنامج المصادق عليه، والمقرر لإنجازه، في أفق انعقاد المؤتمر 17 للاتحاد ما يلي :

- الرواية المغربية اليوم : أسئلة الذات والمجتمع، بالرباط، بدعم وشراكة مع وزارة الثقافة. (أنجزت)
- ملتقى المرأة والكتابة، بأسفي، بشراكة مع ولاية وجهة دكالة عبدة، والمجلسين البلدي والإقليمي لمدينة أسفي. (أنجز)
- ليالي رمضان : أمسيات حكاية وشعرية وزجلية، خلال شهر رمضان بالرباط.
- الثقافة الشعبية اليوم : أي مضمون وأي دور؟ بالرشيدية، بشراكة مع جهة مكناس تافيلالت، ودعم من عمالة ومجلس المدينة.
- الترجمة الأدبية بالمغرب : تاريخ وأفاق، بطنجة.
- الأمازيغية : قراءات في المنجز الثقافي، بمدينة مكناس، بشراكة مع جهة مكناس تافيلالت.
- إصدار عديدين من مجلة آفاق (76 و 77).
- إصدار منشورات مبرمجة للنشر لأعضاء الاتحاد قبل المؤتمر.
- وصادق المجلس الإداري على اقتراح يقضي بتنظيم لقاء فكري داخلي عن دور الاتحاد وآفاقه المستقبلية.

- المشاركة في اجتماع المكتب الدائم والندوة المواكبة له بتونس:

شارك المكتب المركزي لاتحاد كتاب المغرب ممثلاً بالأستاذ محمد أقضاض والأستاذ أنور المرتجي في اجتماع المكتب الدائم للاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب بتونس وندوة «الترجمة العربية» المصاحبة للاجتماع. وذلك في الفترة من 30 ماي إلى فاتح يونيو 2008 . ويتوجه المكتب المركزي بالشكر للأستاذ عباس الفاسي الوزير الأول على تأمين تذكرتي السفر إلى تونس لوفد اتحاد كتاب المغرب .

- المشاركة في المؤتمر الأول للاتلاف المغربي للثقافة والفنون:

الدار البيضاء : مركّب ثريا السقاط ، الأحد 03 غشت 2008 .

شارك المكتب المركزي لاتحاد كتاب المغرب في المؤتمر أعلاه، بوفد تألف من الأساء الأدباء : إدريس الخوري، حسن بحراري، مصطفى النحال، الطائع الحداوي، حسن نرايس. وقد انتخب الأستاذان مصطفى النحال وحسن بحراري عضوين في المجلس الإداري للاتلاف؛ فيما جددت الثقة في القاص الأديب عبد النبي دشين بصفته كاتباً عاماً للاتلاف.

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

إصدارات الاتحاد:

- مجلة " أفاق " عدد 75 .

- مرايا الريش الخفيف، شعر، منير الإدريسي، ضمن سلسلة جائزة اتحاد كتاب المغرب للأدباء الشباب، أبريل 2008 .

- ملاحم صغيرة، قصص، نبيل دريوش، ضمن سلسلة جائزة اتحاد كتاب المغرب للأدباء الشباب، أبريل 2008 .

(طبع الكتابان بدعم مشكور من مؤسسة عكاظ للنشر) .

اتحاد كتاب المغرب ينعى الشاعر الفلسطيني الكبير محمود درويش

بألم وأسى عميقين بالغين، تلقى المكتب المركزي لاتحاد كتاب المغرب، نبأ وفاة الشاعر الفلسطيني الكبير ذي الصيت والحضور والإشعاع العالمي محمود درويش .

إن الوفاة المبكرة للشاعر، ستترك بالتأكيد فراغا كبيرا في المشهد الشعري والثقافي والإنساني بعامة. لقد عاش محمود درويش ونذر حياته للشعر وللإبداع، وللنضال من أجل الحرية لفلسطين وللإنسانية ككل. فقد عاش في حياته مثالا للالتزام الفكري والأدبي، ومثالا لتجديد الشعر وتوسيع آفاقه الإبداعية والجمالية. ولم يحل دفاعه المتواصل عن حقوق الشعب الفلسطيني في السيادة والاستقلال، دون مواصلة انشغاله العميق بإبراز حضارة هذا الشعب وثقافته المتعددة المصادر والديانات؛ مثلما لم يحل ذلك، دون أن يواصل محمود درويش تمجيد القضية العربية، وتوسيع آفاق التعبير والرؤية بها وفيها، وإلقاء أضواء فنية جديدة على اللغة العربية.

<http://Archivebeta.net>

لقد استلهم بحوار نقدي نفاذ، وبجمالية خاصة في الإبداع شعرا ونثرا، التراث العربي ومكونات الثقافات والرموز والقيم الإنسانية في تنوعها واختلافها. وخط لنفسه مسارا شعريا حافلا ومتميزا، ظل يتجدد ويغتنى بالصور والاستعارات المبتكرة، وبالرؤى والأحلام، في إهاب ثقافي نقدي أحيانا، ساخر أحيانا أخرى وغنائي لافت.

تميز محمود درويش، فضلا عن ذلك، بقدرته الفائقة في الإلقاء الشعري بأسلوب يتفاعل فيه الصوت والموسيقى وظلال المعنى وطقوسية خاصة في القراءة، اجتهد الشاعر دوما في تنويعها؛ مما أسهم في توسيع دائرة المستمتعين بالشعر المستلذين بالإنصات إليه، حيث صار الشعر وقراءته مع محمود درويش عنصر تواصل ثقافي وإنساني فعال.

لقد كان محمود درويش بذلك واحدا من أبرز شعراء العصر، ممن ملؤوا فراغات الروح والوجدان. وله في المغرب مكانة خاصة، وستظل أمسياته الشعرية المتوالية منذ

ثمانينيات القرن العشرين، جديرة بالاستحضار وبالتقدير، لأنها عززت الألفة وعمقت الصلة بين محمود درويش وجمهوره من عشاق الشعر والأدب بالمغرب.

إن دواوينه الشعرية المتواصلة، ومنها: أوراق الزيتون، عاشق من فلسطين، يوميات جرح فلسطيني، محاولة رقم 7، مديح الظل العالي، لا تعتذر عما فعلت، العصافير تموت في الجليل، حصار لمذائح البحر، ذاكرة للنسيان، لماذا تركت الحصان وحيدا، بطاقة هوية، أثر الفراشة . . . علامات مضيئة في الذخيرة الشعرية المعاصرة، وشهادة لا مثيل لها عما تستطيعه الموهبة الشعرية المثقفة واليقظة، تلك التي تمتع بها الشاعر الفقيه محمود درويش. فعسى أن يكون في آثاره الباقية بعض العزاء لأسرته وأصدقائه، وللشعراء في كل اللغات والثقافات.

الرباط في 9 غشت 2008

المكتب المركزي

لاتحاد كتاب المغرب

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

المؤتمر 17 لاتحاد كتاب المغرب

قرر المكتب المركزي لاتحاد كتاب المغرب في اجتماعه بتاريخ الجمعة 6 يونيو 2008 ، عقد المؤتمر السابع عشر للاتحاد خلال يومي 28 و 29 نونبر بالرباط .

وتطبيقا للنظام الأساسي لاتحاد كتاب المغرب ، وحرصا على ضمان تهييء جيد لانعقاد المؤتمر ، وتوفير الظروف المادية والمعنوية الضرورية لإنجاحه ، انتدب المكتب المركزي أعضاء اللجنة التحضيرية ، وسيدعوها للاجتماع في وقت لاحق .

ويهييب المكتب المركزي بالأعضاء الاتحاد لأداء واجب تجديد الاشتراك في الاتحاد بتحويل مبلغ 300 درهم إلى الحساب البنكي رقم :

071B050267

المفتوح لدى وكالة التجاري وفابنك 33 شارع الحسن الثاني الرباط؛

أو إلى الحساب البريدي رقم :

81059H

الرباط

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrir.com>

المكتب المركزي لاتحاد كتاب المغرب